



Title	バルトーク《44の二重奏曲》の成立：ドフラインと の書簡を中心
Author(s)	伊東, 信宏
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2010, 50, p. 69-89
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/12151
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

バルトーク 《44の二重奏曲》の成立 —ドフラインとの書簡を中心に—

伊 東 信 宏

問題と方法

バルトークによる二つのヴァイオリンのための《44の二重奏曲》BB104 (Sz.98) は、次の二つの点で、多少特殊な性格を持っている。

まず、第一にこの作品は教育的な目的をもって書かれた、という点で通常の「自律的」作品とは性格を異にしている。これは、もともとドイツの音楽家、音楽教育者であった、E. ドフラインがバルトークに、自分の計画しているヴァイオリン初級者向けの作品を書いてほしい、と委嘱したことがきっかけとなって生まれたものであり、出発点からこれはヴァイオリンのレッスンで使用することを想定して書かれている。バルトーク自身、「ドフライン氏の刺激がなければ、この曲集は（少なくとも当分は）書かれることなどなかった」¹⁾としているのだから、この曲集の成立において、ドフラインの果たした役割は無視できない。《44の二重奏曲》の成立史を考える時、この教育的目的、およびドフラインの役割、という問題は避けて通ることができない。

第二に、この作品群は、2曲の例外を除いて、ほとんどが「民俗音楽編曲作品」である。バルトークは、自らが集めた（あるいは稀には他者が収集した）民謡、ないし民俗器楽の旋律を300以上、編曲している。この《44の二重奏曲》は、それらの民俗音楽編曲作品群の中でも、最後期に成立したものであり、このような成り立ちも、作品の成立史を考える上で大きな要因となる。

本論文は、この《44の二重奏曲》の成立史を、現在参照できる資料をもとに出来るだけ厳密に検討することを目的として書かれた三篇の論文²⁾の一つである。ここでは、上記二つ

1) Emil Hertzka から Bartók への手紙 (1931年8月15日), in Erich Doflein, *Briefe an Béla Bartók 1930-1935: Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks 44 Duos für 2 Violinen*, hrsg. von Ulrich Mahlert, Köln: Studio, 1995., S.83.

2) 1 篇は、伊東信宏「バルトーク《44の二重奏曲》における民俗音楽素材の選択」(『阪大音楽学報』

の特性のうち、とりわけ前者を中心に考察しようとしている。つまり、ドフラインがバルトークに宛てて書いた手紙の内容を検討し、それが作品の成立について、どのような影響を与えたか（または与えなかったか）ということが考察される。後述するように、ドフラインからバルトークへの手紙はほぼ完全な形で遺されているのだが（バルトークからドフラインへの手紙は失われている）、ドフラインが作曲に先立って示した教育上の理念や具体的「条件」が、バルトークの作曲、編曲にどのように活かされたか、を検討することは、この作品の成立史にとって大きな意味を持っていると思われるからである。上記二つの特性のうちの後者、すなわち「民俗音楽編曲」としての成立過程の検討については稿を改めて論じたい。

なお、この曲集の曲番について、以下で二種の番号を併記する。No. の後の数字は、最終的な出版譜における番号＝新番号であり、# の後の番号は、草稿でバルトークが最初に付けた番号＝旧番号である。旧番号と新番号のどちらを先に書くかは、文脈に応じて変えているので注意されたい。

ドフラインの手紙

もう一度確認するなら、この曲集は、E. ドフラインが、自分の編纂するヴァイオリン初級者向けの教本 (*Das Geigen-Schulwerk*, I-III 巻、ショット社、1931年初版、以下 GSW と略記)、および必ずしも初級者向けではないヴァイオリン曲集 (*Spielmusik für Violine* の III & IV 巻, *Ungarische Komponisten*, 1 & 2、ショット社、1932年初版、以下 SV と略記) に寄稿を委嘱したことに端を発している。1930年12月8日、フライブルクでの演奏会の後に、ドフラインはバルトークにこの依頼について話しており、続いて同月27日、ドフラインはこの委嘱について、より具体的な手紙を送っている。以後、上記2種類の曲集、および別に出版されることになった全曲版の出版が一段落する1935年に至るまで、二人の間にはかなり頻繁な手紙のやりとりがあった。前述のとおり、これらの手紙のうちドフラインがバルトークに宛てた21通だけが完全な形で残っているのだが、その内容はこの曲集の成立について、とりわけその詳細な前後関係（いわゆるマイクロ・クロノロジー）を検討する際には重要な手がかりとなる。

まず、ドフライン自身が後年、これらの手紙のやりとりから、各曲の成立時期についてまとめているところを引用しよう。バルトークは、委嘱に応じて、44の作品を、大きく4度に分けてドフラインに送付した。ドフラインは、ここでそれらを第一～第四送付と名付けている。

第8号（2010年）に掲載予定）。もう1篇は、同「バルトーク《44の二重奏曲》の成立過程：「草稿」の検討より」として準備中。

第一送付（#1-#16）：第一送付で送られたデュオは、1930年12月8日のフライブルクでの会話、および12月27日付けのドフラインの手紙とその趣意書に遡る。#1-3は、1931年1月終わりから、4月の初めにかけてのいつかに書かれた。この3曲は、遅くとも4月15日にはドフラインのもとに届いていた。#4-16は、4月15日以前に作曲。バルトークは、第一送付を5月3日に投函している。ドフラインはそれについて、5月20日の手紙で詳細に述べている。

第二送付（#17-#24）：第二送付において、バルトークは、ドフラインの4月15日付けの手紙の内容を顧慮している。（5月20日付けのドフラインの手紙については、この段階ではまだ顧慮しておらず、第三送付においてはじめて検討した。）この第二送付のうちの4曲は、5月6日には既に作曲されていた。その他は、もう少し後に書かれている。ドフラインは、第二送付を5月28日に受け取り、それについて6月8日の手紙で言及している。

第三送付（#25-#38）：第三送付において、バルトークは、ドフラインの5月20日付けの手紙の内容を顧慮している。第三送付の曲は、6月13日までは完成していた。ドフラインは、これらの曲を6月16日に受け取り、同日の手紙で言及している。

第四送付（#39-#44）：第四送付を、ドフラインは9月12日から21日の間に受けとっている。彼はバルトークに9月21日の手紙で「新しい二重奏曲」について謝辞を述べている。³⁾

³⁾ この整理は Erich Doflein, *Op. cit.*, S.86-89にあるものだが、#32=No.16について、著者ドフラインと編者マーレルト教授との間に誤解があるようなので、ここで整理しておきたい。この書物は、ドフラインが自分の手紙を編纂し、それに注釈を付けて出版のために準備していたものだが、最終的に彼は生前にそれを完成することが出来なかった。編者マーレルトは、その草稿に多少の注釈を施してこの書物を完成している。その際、マーレルトは#32が「一旦抹消され」「9月21日の手紙で再び復活しており、バルトークはこの曲を入れるかどうか、迷っていた」としている（S.52, Anm.89）が、これは誤りである。「草稿」および、特に「浄書稿」を見れば明らかのように、当初#32という番号を持っていた曲ははっきりと廃棄され、それとは別の曲が新たに#32として書き直されている（第四送付の冒頭ページにこの新#32が置かれ、その後に#39以降の曲が続いている）。従って、#32の成立は、第三送付の後、第四送付のグループと同じ時期、ということになる。

これに関連して、S.77における注釈にも訂正が必要となる。編者（おそらくはマーレルト？）は、バルトークが6月13日付けの手紙の草案において、それまでに書かれた曲数を、第三送付までに書かれた38曲ではなく「37」としていることについて、「バルトークが『ブルレスケ』（#32=No.16）を、当初除外していたからであり、従って成立史としては、#1-38は1931年6月13日までに完成していたということが確認できる」としている（S.77, Anm.121）。しかし、上記のとおり、バルトークは#32を新たに書き直したのであり、現行版でのNo.16「ブルレスケ」（=#32）が一旦除外されたわけではない。したがって、#32を除く#1-38は、6月13日以前に完成していたことはたしかだが、#32については逆に6月13日以後に書かれた可能性が高いことを、このバルトークの手紙は示

ここでとりわけ重要なのは、ドフラインがバルトークに行った様々な提案である。その提案は、ドフライン自身「このような制限が、あなたの創作の喜びを妨げないことを望みます」⁴⁾と記しているほど詳細で、具体的なものだった。バルトークは、これらの提案を非常に厳密に考慮したわけではなく、かなり自由に捉えているのではあるが、それでも一部ではそれを配慮した跡が見られる。そのゆえに、バルトークによる創作の過程を考えるためには、このドフラインの提案がどのようなものであり、それがどの時点でバルトークの考慮し得るものとなっていたか、について厳密に検討する必要がある。以下でこれらの手紙のうち、重要なものについて、順を追ってドフラインの記述を辿ってみよう。

1930年12月27日付けの手紙

ドフラインからバルトークへの最初の手紙は1930年12月27日付けのものだが、この手紙では、作品を口頭で委嘱した当日である12月8日のコンサートに対するフライブルクの批評家たちの無理解ぶりを嘆いているほかに、同封された2通の「趣意書」（1通は後のGSWのためのもの、もう一通は後のSVのためのもの）の内容が重要である。そこで、ドフラインは、計画されている作品集の性格として、次のように書いている。

「求められているのは：

全曲を通じて簡単に弾けること／一つ一つの曲は短く、そして形式的に簡潔であること／性質の点でも、技術の点でも、その楽器に沿った発想をもつこと／個々の声部が、できるだけ自立的で厳格な書法であること／伴奏付きの小品の類いは要らない」⁵⁾

これはかなり概念的な規定ではあるが、「形式的に簡潔であること」という要請は、この時期に書かれた他の民俗音楽編曲作品と比べると、注目に値する。というのも、バルトークは2曲の《ラプソディー》(1928年)あるいは《民謡に基づく3つのロンド》BB92 (Sz.84) (1927年に完成) など、この時期の民俗音楽編曲作品において、複数の民俗音楽旋律をメドレー的に扱う、といったやり方を探っていたのだが、《44の二重奏曲》では一切それを行わず（従って、それによって生じる複合形式的な編曲法を避け）、一曲につき一つの旋律を扱う、という原則を守っているからである。

している。

4) Doflein, *Op. cit.* S.29.

5) Doflein, *Op. cit.* S.74.

また「個々の声部が、できるだけ自立的で厳格な書法であること」という要請も、バルトークの書法に影響を与えたと思われる。この点については、ヴェレシユが既に述べているとおり⁶⁾、基本的には1926年夏あたりを境とするバルトーク自身の書法の（より透明で、より対位法的な方向への）変化と呼応するものだったとは言える。が、バルトークが、まだ若いドフラインの依頼に応じて、新たな編曲を行うことを承諾した原因も、ドフラインのこのような方向付けにバルトークがその時点での自分の理念と呼応するものを見いだしたからだ、と考えることができる。この点については、続く4月15日付け手紙で問題になる。

4月15日付け手紙

バルトークは、4月15日付け手紙に先立って、ドフラインに宛てて書いた手紙で前述の「趣意書」の様々な箇所而言及されている「ポリフォニー」という言葉について、ドフラインにその意図を尋ねたようだ（が、前述のとおり、このバルトークの手紙は失われた）。ドフラインは、この4月15日の手紙でそれに答えようとして次のように書いている。「『ポリフォニー』への要請とは、まず第一に、和音的な伴奏型による二重奏を避けることを意味しています。そしてまた、これは我々の教本のアイデア、つまり声部的な聴き方と対位法的な音楽実践の教程を目指す、というアイデアに対するヒントでもあります。』⁷⁾

またバルトークは「ダブルストップ」をどの段階から使ってもよいか、ということについても尋ねたと推測される。ドフラインは「あなたの手紙に話題を戻すなら、片方が開放弦でのダブルストップは、とても早い段階から使うことができます⁸⁾」と書いている。この問題は、とりわけ#4=No.22を念頭において読むと、興味深い。この曲は最初の試作（#1-3）の直後に書かれたものだが、比較的平易な曲にもかかわらず、すでに片方が開放弦のダブルストップが多用されており、バルトークがこのような技術的に要求の軽い曲でダブルストッ

6) Sándor Veress, "Béla Bartóks 44 Duos für zwei Violinen" in *Erich Doflein Festschrift zum 70. Geburtstag*, hrsg. L. U. Abraham, Mainz, 1972, S. 31-57. ヴェレシユは、とりわけ《9つの小品》中の「4つの対話」が、この簡潔なポリフォニーという点で重要な意味を持っていたことを強調している。「とりわけ『4つの対話』は、この点で5年後に書かれるヴァイオリン二重奏曲の先駆と見なし得る。これはバルトークが二声を基本とする対位法的楽節を一貫して厳格に構築した初めての作品である。このような書法に向かう、いくつかのきっかけは、すでにそれ以前の作品にも現れていた。とりわけ《ルーマニアのコリンド》も、この点では啓発的な例を示しており、ホモフォニーの楽節が突然、薄いテクスチャーとなって中声が浮かび上がるようなところ、あるいはそもそも純粹に二声的に発想されている曲などではそうである。しかし、バルトークが完全に自立的な対位法的思考法、書法を発展させたのは、この『4つの対話』であった。」(S.37)

7) Doflein, *Op. cit.* S.15.

8) Doflein, *Op. cit.* S.16.

プを使うことについて確認しようとしたことは理解できる。

ドフラインは、この手紙で「音域」について、かなり具体的な提案をしているのだが、同封されていた筈の譜例が失われているので詳細はわからない。ただ、ドフラインの構想としては、(♪ ♪ ♪ ♪ (S.17) というようなリズムで、ヴァイオリンの一弦上で弾ける d'-a'、あるいは a'-e" のようなペンタトニックの旋律がまず優先され、その次にごく簡単な移弦（つまり d'-h'、あるいは c'-h' のような）が導入される、というようなことが考えられていた。手紙の一節を引用してみよう。

「このような編曲の全てにおいて、民謡の音域とリズム様式は、たとえ生徒のパートが伴奏に回ったとしてもできるだけ厳格に守られなければなりません。ただ、この音域を弦一つ分上や下にずらすこと（つまり属調や下屬調でテーマを弾くこと）は可能です。伴奏がそんなふうにはいかないとすれば、それは第二ヴァイオリンの方に任せていただくのが良いと思われます。」⁹⁾

ドフラインのこの提案と関連する例として、ここで #16=No.2の作曲プロセスを少し詳しく見てみよう。

この曲については、「草稿」¹⁰⁾の段階から、二つのバージョンが並列で書き付けられている。それぞれ #16a、#16bと呼んでおこう（いずれも現行の印刷譜の No. 2とは異なる）。譜例1はこの草稿の段階における #16aを書き起こしたものである。#16b(譜例2に自筆草稿を掲げた)の方も6度の音域を持つ8小節の旋律を（前奏後奏なしで）3回繰り返す全24小節という構造は同じである。ただ #16bの方は、冒頭に“az egészét g-be transpl!”「全体をg上に移調！」と書かれており、さらに最後の一回の繰り返しについて2小節だけ書き始めた後、“stb. mint az előbbi, de 2 quinttel lejjebb”「などなど、初稿と同じ、ただし5度二分低く」というメモが書き込まれている。

これに対して「浄書稿」における #16b(譜例3)では、3度目の旋律の書き出し(m.17)で、最初の2小節について第2ヴァイオリンが旋律を担当する形で書き出されるのだが、これが消され第1ヴァイオリンが旋律を担当するように書き直されている（この書き直された

⁹⁾ Doflein, *Op.cit.* S.17.

¹⁰⁾ 《44の二重奏曲》に関する現存する自筆資料群を、本論文では「草稿」「浄書譜」「印刷用コピー」という言葉で整理した。いずれも作曲家の次男ペーター・バルトクが保管しているものであり、その整理番号は次のとおりである。「草稿」= PB69VVS1、「浄書稿」= PB69VVFC1、「印刷コピー」= PB69VVFC3。

譜例 1

譜例 2



譜例 3

草稿 a		A1(8)	A2(8(+1))	A3(8)
	Vn I	a'-fis''	a'-fis''	acc.
	Vn II	acc.	acc.	a'-fis''
草稿 b (修正前)		A1(8)	A2(8)	A3(8)
	Vn I	d'-h'	a'-fis''	acc.
	Vn II	acc.	acc.	d'-h'
草稿 b (修正後)		A1(8)	A2(8)	A3(8)
	Vn I	g-e'	d'-h'	acc.
	Vn II	acc.	acc.	g-e'
浄書 a		A1(8)	A2(8(+1))	A3(8)
	Vn I	a'-fis''	a'-fis''	acc.
	Vn II	acc.	acc.	a'-fis''
浄書 b (修正前)		A1(8)	A2(8)	A3(8)
	Vn I	g-e'	d'-h'	acc.
	Vn II	acc.	acc.	g-e'
浄書 b (修正後)		A1(8)	A2(8)	A3(8)
	Vn I	g-e'	d'-h'	g-e'
	Vn II	acc.	acc.	acc.

acc. は伴奏声部、a'-fis''などは旋律の音域を示している。

図 1 #16=No.2 の音域

は、7月11日付けの手紙で、この#16について「上声のヴァイオリンが全音階的な歌の旋律だけを弾いていればよいような形にさせていただけたら、とてもありがたいのですが」と書

バージョンが現在の印刷譜の形である。

これらのバージョンを、旋律の担当パートと、その音域に絞って表にすると図1のようになる。ここでは6度の音域を持つ旋律をドラインの言うように「ごく簡単な移弦」を含む音高に置き、それを「5度上や下にずらす」という発想は初めから明らかである。が、バルトークはそこに何とかヴァリエティを持たせようと様々な音域の組み合わせでこれを試み、結局生徒のパート (Vn.I) だけに旋律を担当させる、というやり方に落ち着くのは、浄書稿の最終段階においてであったことが分かる。ドライン

き、後の注釈で「バルトークはこの曲を書き換え、それによってこれは GSW の最初の部分に置かれることが可能になった」としている¹¹⁾。つまり、最終的なパートの変更はドフラインの依頼に応じたものだった、ということになる。

この #16 は、第一送付に含まれており、成立時期は先ほど確認したドフラインの4月15日付けの手紙より前に成立している可能性が高い。従って、バルトークは先ほどのドフラインの音域についての厳密な考え方を読む前に、現実にはそれにほぼ合致するような曲を書き始めていた、と考えられる。ただし、いくつかのバージョンを試してみた後で、最終的な選択はドフラインの意図を汲んだものとしている。これは、ドフラインの手紙とバルトークの作曲との関係を典型的なかたちで示している。つまり、バルトークはドフラインの意図を、かなりの程度先取りしており、もしバルトークの作曲がドフラインの意図と合致していないとすれば、バルトークはそれをあまり気にせずに自分の音楽的思考を尊重したが、いくつかの選択肢がある場合はドフラインの意志に譲ることもあった、という具合である。

このことは、先ほどの4月15日付けのドフラインの次のような言葉とも呼応している。

「私はこのとき、新しい方法論のイデーと、新しい教本のヴィジョンにあまりにも夢中になっていた。これに対して、バルトークは人間として知恵も事情もわきまえており、私の手紙のいくつかの箇所が、ほとんど押し付けがましいような表現になっていることに対して、さして気を悪くすることもなく、私の提案を受け入れてくれた。」

4月15日の手紙において、もう一点、注目すべきところを引用しておこう。ドフラインは次のように書いている。

「編曲のやり方に関して言えば、私は《9つのピアノ小品》(1927年)の第6曲「歌」における *meno mosso* の部分のような、とても簡素なものが一番気に入っています。この部分の書法は、もちろんコントラストの意味も持っているのではあるのですが。」¹²⁾

この点について、ヴェレシュは「バルトークがドフラインの言葉に刺激されて、この後の曲で、二声の書法をどんどん『簡素な』やり方にしてゆき、『歌』の書法に近づいて行ったことは、バルトークの偉大さを示している」¹³⁾として、この具体例がバルトークにとって大きな指針となったことを強調している。

11) Doflein, *Op.cit.* S.42.

12) Doflein, *Op.cit.* S.17.

13) Veress, *Op.cit.* S.35, Anm.12.

4月15日付けの手紙は、これ以外に出版社との交渉の問題などについて、かなり突っ込んだ相談を行っているが、成立史とは直接関係がないので、これについては触れない。

5月20日付け手紙

続く重要な手紙は、5月20日付けのものである（この手紙は、実際には5月28日、つまりバルトークの第二送付を受け取った日に発送された）。この手紙の中で、ドフラインはいわゆる「第一送付」の#1-16の作品群に対して、次のような印象的な言葉でこれに答えている。

「まず、あなたに私がこれらの曲をどれほど気に入ったか、お伝えしたいと思います。はじめは、それはちょっと驚かせるようなものでしたが、より詳細に検討してみると、それらは段々納得がいくようになり、以前のあなたのピアノのための易しい曲から、このやはり易しい新しい民謡編曲に至るまでに、あなたの書法がどれほど変化したかということを感じさせてくれます。そしてこれら、鋭い和音と旋律のぶつかり合いとは、すべて内的な必要性と必然性に基づいて生じているのだ、ということが分かってきます。これらの曲はととても繊細な耳を必要とします。願わくば、演奏者たちが、私たちの教程によって適切なやり方を身につけてほしいものです。」¹⁴⁾

ドフラインが、原稿の状態にあるこれらできあがったばかりの作品に対して、実に適切な言葉で答えていることが印象的である。バルトークは、この若い音楽教育家の反応を、心強く思っただろう。

以後、手紙はまた出版社の著作権の問題について触れ、さらに各曲について、おもにそれが生徒にとってどの程度の難易度であり、ドフラインがそれをGSWないしSVのどちらの、どの段階に採用したいか、ということが簡潔に記されてゆく。だが、時折注目すべき評言もある。たとえば、#10=No.21について、ドフラインは次のように書く。

「Schulwerkの最初の巻にふさわしいと思います。とりわけ、その薄くて甘い音がきれいに響きます。」¹⁵⁾

¹⁴⁾ Doflein, *Op.cit.* S.22-23.

¹⁵⁾ Doflein, *Op.cit.* S.25.

ドフラインは、自らが編集した書簡集の注釈でこの「薄く甘い響き」という部分にバルトークが下線を引いていることを紹介し、「この言葉が、バルトークを刺激して、その後の作品に影響したと推測してもよいのではないか」としている。¹⁶⁾ たしかに、この曲のひめやかで精緻なテクスチャーは、それまでのバルトークの弦楽作品の中では新しい印象を与える。そして、この後に書かれた曲集中のいくつかの曲（たとえば No.5=#28や No.23=#43など第三送付以後に書かれた曲）には、これに近いものが感じられるし、さらには例えば《弦楽器、打楽器、チェレスタのための音楽》BB114（1936年）のような後年の作品にもつながっていくようにも思える。このドフラインの評言は、バルトークの創作に潜在的には大きな意味を持っていたのかもしれない。

また #13=No.19について、ドフラインは次のような提案を行う。

「『小さな』小節線は、五線の『間に』、線と交わらない形で引いてはどうかと思われます。それによって、このまとまりと曖昧さがよりよく表現できると思われるのです。」¹⁷⁾

この問題については、多少注釈が必要だろう。そもそもこの #13=No.19で用いられている旋律は、1904年7月にソバータ（マロシュ＝トルダ県）でヴィカール・ベーラによって収集されたものである。リズムに特色があり、バルトークは最終的にこれが、八分音符で3+3+2というグループを成す、と記譜している（譜例4-d、つまり最後のグループが一拍少なく、バルトークの言う「ブルガリア・リズム」的な性格を持つ）。もともとこの民謡（ないしそのヴァリエーション）は、比較的早くから知られており、バルトーク自身も1895年に書かれたバルタルシュによる譜例4-aのような記譜¹⁸⁾を知っていた。そして、1908-09年に編曲された《子供のために》の第II巻第26番でも、彼はこの民謡を素材として編曲しているのだが、この段階では、彼は通常の3/8拍子で記譜していた（譜例4-b、ただし1945年の同曲改訂版は、3/8と2/8という拍子記号を併用して、この微妙なリズムを表現しようとしている）。

これが、コダーイとの共編で1923年に出版された『トランシルヴァニアのハンガリー文化：民謡』¹⁹⁾に収録された形になると、譜例4-cのような記譜となってリズムの特異さが

¹⁶⁾ Doflein, *Op.cit.* S.25.

¹⁷⁾ Doflein, *Op.cit.* S.25.

¹⁸⁾ István Bartalus, *Magyar Népdalok: Egyetemes gyűjtemény.* Vol. II. Budapest: Pesti Könyvnyomda, 1895. No.90.

¹⁹⁾ Erdélyi Magyarország. Népdalok. Béla Bartók & Zoltán Kodály ed., Budapest: Népies Irodalmi Társaság, 1923.

楽譜に反映されるようになる。そして《44の二重奏曲》でも、同じ素材を取り上げたバルトークは、拍子の表現についてさらに押し進める。「草稿」の段階においては、拍子記号は3+3+2/8というもので、以前の表現をもう一段厳密にした形を採っている。そして、そのグルーピングを小節線の中の破線という形で示す。この破線についてドフラインは提案しているのであり、結局このドフラインの提案に沿った形で、GSW とユニヴェルサル版は準備されることになる。また、調号についてもドフラインは「Esの音は、その都度別々に臨時記号で示すのが良いのではないのでしょうか」と書くが、これはバルトークに採用され、「印刷用コピー」(バルトーク資料番号 PB69VVFC3) では、もともと「浄書稿」に由来する調号のフラット記号が削りとられ、あらたにペンで各々の箇所フラット記号が書き込まれたことが読み取れる(従って、この修正は5月20日以降ということになる)。

ドフラインの提案が直接的な形で反映された例である。

The image shows four staves of musical notation, labeled 4-a through 4-d. Each staff is in treble clef. Staff 4-a has a 3/8 time signature and shows a sequence of eighth notes with beams. Staff 4-b has a 3/8 time signature and shows a sequence of eighth notes with beams and slurs. Staff 4-c has a 3/8 time signature and shows a sequence of eighth notes with beams and slurs. Staff 4-d has a 3/8 time signature and shows a sequence of eighth notes with beams and slurs. The notation is in black ink on a white background.

譜例 4-a-d

5月20日の手紙ではこの後、ドフラインは「新しい提案について」というタイトルを付けて、編集中のGSWについて、いっそう細かい構想を伝えている。そもそもドフラインは、「このヴァイオリンの手ほどきが同時に音楽の手ほどきにも結びつくような試み」を求めている。つまり「ヴァイオリン演奏上の技術的課題、たとえば短調、八分音符のリズム、シンコペーション、などなどは、同時に音楽的な課題でもある」。そして、そのような構想に従って、彼はGSWの各巻、各段階で、どのような新しい技術的課題を導入するかを確定しようとしていた。これをドフラインは、バルトークに伝えて、以後に書かれる編曲の参考にしてもらおうと考えたわけである。その規定は、極めて詳細なもので、たとえば第I巻第一分冊、

および第二分冊について、次のように書かれている。

「第一分冊：ここではまず長調の5度の枠からオクターヴの枠までの音域をもつ旋律（G, D, C, E, G, A, H）が扱われます。それらは単純な音価（全音符、二分音符、四分音符、簡単な八分音符、付点二分音符、ただし付点四分音符やシンコペーションはナシ）。テンポはアンダンテからアレグロまで。これについては、我々は特に〔この素材を使ってほしいという〕提案はありません。ハンガリー民謡のなかで知っているものは、どれもテンポが速すぎるのです（ゆっくりした曲は短調ばかりです）。

第二分冊：ここではじめて短調の5度、および短調オクターヴまでの音域を持った曲が導入されます。加えて、動きを段々速くしてゆきますが、その際には既に学んだ長調を再び用います。また四分音符の付点音符も学びますが、八分音符のシンコペーションはまだ含まれません！」²⁰⁾

こういった極めて具体的な条件に対して、バルトークはかなり律儀に応えた、と言える。図2は、バルトークが用いたオリジナルの旋律の音域（音階）、および用いられている最小単位のリズムをまとめたものである。ドフラインの要求は、音域が5度以内またはオクターヴ以内で、長調、そして短調のもの、さらにリズムとしては8分音符より細かいものは含まず、付点にもシンコペーションにも慎重、といったところだった。このような条件に、4月15日付けの手紙にあった「音域を弦一つ分上や下にずらす」という可能性を加えると、ドフラインが初級の段階で望んでいた曲の条件がほぼ明確になる。図2では、このような条件からはみ出る素材の選択、編曲様態について灰色で示しているのだが、少なくとも素材の選択に関する限り、バルトークが先の手紙を受けとる前に書いた第一送付までの曲（#16まで、図の太線の上）と、それ以降の曲とでは、かなり様子が異なっていることが分かる。#16までの曲では、音域、音階についてはほとんどこの条件に合わず、またリズム的にも細かすぎるものが多かったのに対し、#17以降の曲ではそういった曲は完全に無くなるわけではないが、比率は逆転する。つまり、バルトークはドフラインの条件を、完全にではないにせよ、それなりに守ろうとしていたということがわかる。

こういったやりとりについて、とりわけ興味深いのは#35=No.14の例である。

ドフラインは、5月20日の手紙で、次のような「ルーマニア民謡、あるいはそのほか開放弦上での長調の5度を音域とするような曲」を素材として用いることを提案している。²¹⁾

²⁰⁾ Doflein, *Op.cit.*, S.26-27.

²¹⁾ Doflein, *Op.cit.*, S.27.

	オリジナル旋律の音域（音階）	一番細かいリズム
#2	38 変則的旋法	十六分音符、不規則なアクセント
#1	44 変則的旋法（増2度を含む）	32分音符
#3	39 Dur 6	十六分音符
#4	22 Moll 5	八分音符
#5	17 Dur 5が基本、ただし音域は広い	八分音符、付点
#6	18 ドリア	八分音符、四分付点、シンコペーション
#7	37 ドリア	八分音符、不規則なアクセント
#8	30 変則的な旋法	十六分音符
#10	21 Dur 5	八分音符、ただし装飾
#11	41 Dur 5	八分音符、不規則なアクセント
#9	31 エオリア	十六分音符
#12	20 ドリア	八分音符
#13	19 Moll 5	八分音符
#14	7 Moll 5（増2を含む、5度下で反復）	四分音符
#15	40 変則的旋法（増2を含む）	三連十六分音符
#16	2 Dur 6	四分音符
#17	24 D-Dur	三連符
#18	33 Moll テトラコルド	八分音符
#19	32 ペンタトニック	八分音符
#20	11 b-c-desの3音（Moll）	八分音符
#21	12 Dur 4	八分音符
#22	34 Dur テトラコルドを基本とする	八分音符
#23	13 最後のgを除くと Dur 5	八分音符
#24	29 Moll 5	十六分音符
#25	10 変則的旋法	八分音符、付点
#26	9 Dur 5	八分音符、付点
#27	8 Moll 5（増2を含む）	八分音符
#28	5 Dur 5	八分音符
#29	15 ドリア（Moll 8に近い）	八分音符
#31	1 Dur 5	四分音符
#38	27 A-Dur	八分音符、シンコペーション
#35	14 Dur 5	八分音符
#36	26 A-Dur	八分音符
#39	28 A-Dur	八分音符、付点
#30	3 Dur ペンタトニック（不完全）	四分音符
#33	4 Dur 5	八分音符
#37	25 不完全なヒポドリア	八分音符
#34	6 Moll 5（5度下で反復）	八分音符
#41	35 ドリア的（増2度を含む）	八分音符、装飾
#40	42 es-fis-g-a（増2度を含むテトラコルド）	十六分音符、不規則なアクセント
#42	23 エオリア	八分音符、付点
#43	36 Dur 5	八分音符
#32	16 Dur 5	八分音符
#44	43 Dur 6	八分音符

図2 各曲で用いられた旋律の音域、音階、リズム（推定された成立順）

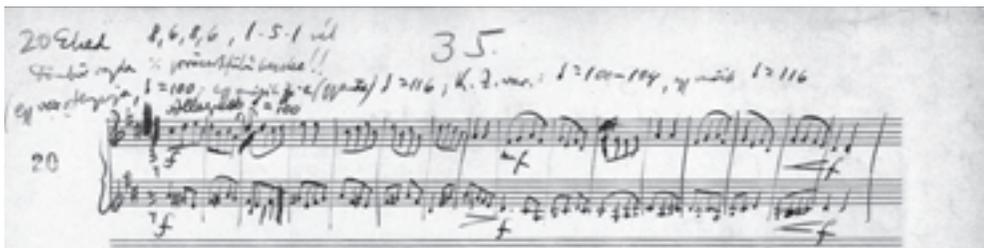


譜例5

この旋律は、バルトークの《子供のために》第I巻第4番から採られたものだが、この提案と関連して、ドフライン自身は後に書簡の編集をする際、この言葉がきっかけで《44の二重奏曲》の#35=No.14が書かれたのではないかとしている。²²⁾「バルトークはこの曲を当初、小節の初めから始まる形で（つまりVn.Iのアウフタクトの八分音符二つはなしで）、しかも4小節の前奏もない形で書き付けている。」

#35=No.14のアウフタクトをつけない形は、リズム的にも旋律の構造としても、ドフラインが提案した譜例5の旋律とかなり似たものになる。このドフラインの推測を、「草稿」で確認してみよう。

「草稿」第20頁の上部に、この曲の最初の形が書き込まれている（譜例6）。



譜例6

楽譜の回りの細かい書き込みは、この民謡が歌われた地名やその歌詞、および民謡の構造（8,6,8,6は各行のシラブル数、1.5.1は音高の構造）についてのメモである。たしかに草稿の段階では、序奏も、アウフタクトもなく、ただ8小節の旋律が、（5度下で）繰り返されるだけ、というシンプルなものだった。

この曲のオリジナルの旋律についても見ておこう。V.ランベルトによるバルトークの民謡編曲作品の原典カタログ（改訂版）²³⁾では、オリジナルの旋律として挙げられているの

²²⁾ Doflein, *Op.cit.*, S.27, Anm.33.

²³⁾ Vera Lampert, *Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*, Budapest: Helikon Kiadó 2005. その英語版は Vera Lampert, *Folk Music in Bartók's Compositions: A Source Catalog. Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak Melodies*, Budapest: Helikon Kiadó,

は、最初の8小節のみである。つまり、第2節の5度下での反復は含まれていないのだが、これについては付録のCDを聴くと事情がはっきりする。編者のコメントによると「歌い手はこの曲を5度下でハミングの形で繰り返している」。従って、5度下の反復という構造は、この民謡の演唱モード自体のなかに含まれている、ということになる。バルトークは、ドフラインが要求している「音域を弦一つ分上や下にずらす」という条件と、ハンガリー民謡に特徴的な5度下での反復という現象とを結びつけて、構成上のポイントとした。

さて、「草稿」では16小節しかなかった曲は、「浄書稿」では46小節に拡張される（譜例7）。ただし、この「浄書稿」では異例のことだが、ここにはかなり大幅な書き換えがあり、その成立に至る層が見て取れる。

譜例7

バルトークはここで、明らかに最初は序奏なしの形で書き始めており、後に序奏を加えている。この序奏に当たる部分は当初、間奏として書かれたものが転用されたようにも見えるが、その前後はあまりうまく繋がっておらず、おそらく一段目を書いている途中に序奏を加えることを思いついて、それを下の段に書き、その上で二段目以降を書いたのではないか、と思われる。成立に至る層は次のように整理できる。

1) ドフラインの示唆により、長調5度を音域とする単純な8小節の旋律を選択。この旋律

の演唱における特徴的な5度下での反復を用いて、16小節の楽句とする。（草稿）

2) この草稿に基づいて、より長いバージョンを書き出す（浄書稿第一層）。が、途中で、序奏を加える。さらに旋律はVn.IIでも反復されるかたちに拡張される。（浄書稿第二層）。

3) 最後に間奏と後奏にそれぞれ1小節、2小節の楽句を加えて完成。（浄書稿最終形態）。

これは、ドフラインの示唆と、バルトークの作曲上の工夫とが、どのような形で作用して最終形に至るか、という道筋を極めて具体的に示す例だと言えるだろう。

このほかに、ドフラインはもう一つの旋律を挙げて、素材として提案している。これは《44の二重奏曲》中 No.32 で用いられている旋律なのだが、ドフラインが確認しているように No.32 (= #19) は「第二送付」に含まれており、5月20日付けのドフラインの手紙が実際に発送された日にドフラインのもとに届いている。つまり、ドフラインの提案に基づいて、この旋律が取り上げられたわけではなく、バルトークの選択が偶然一致しただけである。だが、このことは、むしろ二人の音楽家がかなり共通の理解をもって仕事を進めていたことの証しのようにも見える。

ただし、バルトークはドフラインの提案を受け入れなかったところもある。例えばドフラインは次のような提案もしている。

「第二分冊のなかで、あなたの #9 の準備として 5 / 8 拍子の簡単で短い曲を書いていただけませんか。」

#9=No31はコリングを素材とするもので、その特徴である加算のリズムの旋律が用いられている。後の《マイクロコスモス》では、バルトークは特定の技術的問題のために、そのような予備的課題を書いているが、この《44の二重奏曲》では、結局そのような曲を書かなかった。あるいは、その理由について、バルトークはドフラインに説明した可能性もあるが、手紙は残っていない。

5月28日以後の手紙

5月28日付けの手紙では、「第二送付」が届いたことに対する感謝が述べられている（上記5月20日付けの手紙は、この手紙と一緒に発送された）。そして6月8日付けの手紙で、ドフラインはそれら第二送付の曲のいくつかについて簡単なコメントを加えている。しかし、この後ドフラインの書く話題の中心は、出版社の著作権の問題、あるいは曲の順番の問題などに移ってゆく。著作権の問題とは、バルトークの契約していたウニヴェルザール社と、

ドフラインが GSW や SV を出版しようとしていたショット社との間の問題で、ドフラインの意図としては、バルトークが自分の提案に応じて書いてくれた二重奏曲の全てを GSW や SV、あるいはその他何らかの形でショット社から出版するつもりだった。だが、ユニヴェルザール社はもちろんバルトークの作品が他社から出版されることを無条件には認めず、しかもちょうどバルトークの契約更改の時期と重なったこともあって、この交渉はかなり複雑なものとなった。結局、両社の間で8月終わりに契約書が取り交わされ、そこでユニヴェルザール社はショット社に、バルトークの二重奏曲のうち「約25曲」の出版権を GSW に委譲し、さらに「18曲以内」はSVで使っても良い、ということになった²⁴⁾。この契約に基づき、GSW(1932年の初版)には23曲が掲載され、SVにはそれと一部重複しつつ、18曲が掲載されることになる。そして全曲版はユニヴェルザール社から出版された。

「曲の順番の問題」とは、上記全曲版出版に際して、それまでのほぼ作曲順の番号ではなく、技術的な難易度に基づく順番に変えたことと関連して、バルトークはその出版用の順番の原案をドフラインに作成するように頼んだという話題である。ドフラインは、7月3日の手紙にその原案を付している（この段階では、第三送付までに書かれた曲のうち、「廃棄」とされた #32以外の37曲に新しい番号がつけられている）。この案はその後何度か手直しされるが、バルトークはドフラインの提案を参考にしながら、一部を手直しするかたちで全曲版の順番としている²⁵⁾。

それ以外に、ドフラインがバルトークに書いている内容のうち、具体的な曲については、ほとんどが実際的な記譜法の問題だった。それらは調号をどのようにつけるか、小節線をどこにひくか、あるいは特殊な技法を *ad lib.* の扱いにしてもよいか、といったものである。いくつか紹介しておこう。

たとえば9月5日付けの手紙で、ドフラインは次のように書いている。

「#20について、私は正直に言いますと、この小品がピンと来ませんでした。あなたの質問を見て、ようやく私は調号が B-Dur の es に付いているのではなくて、des に付いているのだ、ということに気がつきました…。ですので、おそらく冒頭の調号は何も付けずに、その都度 # や b (フラット) を付ける方が良いのではないのでしょうか？ b はちょっと面倒ですが、# は5回出てくるだけです。」

これに対して、バルトークは結局調号自体をそのまま b と des に付け、曲の冒頭に注釈

²⁴⁾ Doflein, *Op.cit.*, S.79.

²⁵⁾ Doflein, *Op.cit.*, S.59に編者 U. Mahlert による対照表がある。

を付けて「調号は上声ではbとdes(bとesではない!）」ということを強調している。この注釈は「浄書稿」には存在せず、「印刷用コピー」になって書き込まれている。このような調号についての提案は、#22=No.34や#18=No.33、#13=No.19についてもなされているが、バルトークがこのうちドフラインの提案を受け入れて、冒頭の調号を改めたのは前述の#13=No.19のみだった。

また、#18=No.33の特に後半、上声と下声とのリズムが交錯する部分の小節線の引き方について、ドフラインはVn.I、Vn.IIに共通の小節線を引いて単純化することを提案している。バルトークは、草稿の段階では単純な小節割りで書き、浄書稿では上下別々のかなり複雑な小節割りを採用したが、最終的には元の単純な記譜に戻している。「印刷用コピー」に、この修正の跡が残っている（バルトークはもとの小節線を削って、書き直している）。

ドフラインの手紙がバルトークの作曲に与えた影響を見る、という目的からすると、それ以外の手紙は、それほど見るべきものはない。バルトークの原稿送付が確認できるのは、7月16日付けの手紙（「第三送付」#38まで）と9月21日付けの手紙（「第四送付」#44まで）²⁶⁾である。

出版までの事務的なやりとりの後、彼らの文通はドフラインの1935年8月1日付けの手紙をもって最後となる。この手紙で、バルトークがドフラインに新しい小さなピアノ曲（おそらくは《マイクロコスモス》の中のいくつかの曲ではないかと思われる）を送ると約束していたらしいことが推測できるのだが、結局この約束は果たされず、二人の文通は途絶えてしまう。このことについては、ドフラインが注釈の中で興味深いことを書いている²⁷⁾。おそらく、この突然の断絶の原因は、自分が書いた冒頭の不用意な言葉にあったのだろう、というのである。ドフラインはこの手紙を次のように書き始めている。

「7月7日付けの手紙をありがとうございました。私は、三週間ほどトレーニング・キャンプに行っていたので、今日ようやくお返事を書くことができます。」

注釈の中で、ドフラインはこの文言を振り返って、次のように書いている。「私が彼にヒトラーの支配するドイツから、三週間の『トレーニング・キャンプ』にでかけていた、などと書いているのを見て、バルトークは何を思っただろう？」

このキャンプとは、ドフライン自身によれば単なる家庭音楽の講座のようなものだったが、バルトークはドフラインがナチスと何らかの結びつきを持っていることを警戒し

²⁶⁾ Doflein, *Op.cit.*, S.33, および S.59.

²⁷⁾ Doflein, *Op.cit.*, S.66, Anm.118.

た、ということだろう。あるいは、このような不幸な成り行きがなければ、ドフラインとバルトークとの協力関係は《マイクロコスモス》をも含み込むようなものへと発展した可能性もあるのだが、結局彼らの関係はこのようにして終わった。

結語

以上の検討から、バルトークによる《44の二重奏曲》の創作に対して、ドフラインが果たした役割について、まとめておく。

1. バルトークの作曲はドフラインからの提案に、一部影響された。
2. しかし、バルトークによる作曲が、ドフラインの提案を実質的に先取りしている場合もあった。
3. 素材の選択の点では、#35 = No.14について、ドフラインの意見が反映している可能性がある。
4. 作曲の実質に関する点では、バルトークはあまりドフラインの発想に譲っていない。
5. 一方で、記譜法については、かなりドフラインの意見を取り入れている。
6. 音域、音階に関するドフラインの提案については、第二送付（1930年5月末）以降の曲に一定程度反映されている。
7. 《ラブソディ》（1928年）などの先行する編曲作品と並んで、《9つの小品》との関連に注目すべきである。

The Micro-chronology of the Genesis of *44 Duos* by Bartók:
Focusing on the Letters from Doflein to Bartók

Nobuhiro ITO

44 Duos by Béla Bartók is a series of folk music arrangements for violin students, commissioned by German music pedagogue, Erich Doflein. In December 1930, after Bartók's own concert, Doflein met Bartók and presented his idea that Bartók should compose/arrange violin duos. Bartok composed *44 Duos* by the next summer. He sent these works to Doflein in several groups, to be included in Doflein's violin textbook.

For the research on the genesis of the *44 Duos*, it is necessary to analyse the correspondence between Bartók and Doflein. However the letters from Bartók to Doflein were lost during the Second World War. The letters from Doflein to Bartók, in contrast, were preserved almost completely and published recently with Doflein's commentary. The present study aims at a reconstruction of the micro-chronology of the genesis of *44 Duos*, mainly through the analysis of the contents of these letters.

The following problems will be to be addressed.

- 1) The order of the composition of these 44 pieces.
- 2) What did Doflein request of Bartók? Doflein offered some ideas in his letter, as to the selection of the folk music material, the style of the arrangement, and ideas about notation.
- 3) How did Bartók find a meeting point between Doflein's requirements and his own compositional ideas?