

国民音楽の比較研究に向けて

—音楽から地域を読み解く試み—

編・著：福田 宏、池田あいの



CIAS Discussion Paper No.49

国民音楽の比較研究に向けて

—音楽から地域を読み解く試み—

福田 宏・池田 あいの編著



京都大学地域研究統合情報センター

目次

はしがき	1
「国民楽派」の再検討 ——チェコのスメタナを一例として——	
福田 宏	3
地域横断的な「国民楽派」の議論に向けて ——日本における関連用語の混乱を例に——	
葛西 周	9
18世紀後半から19世紀初頭のワルシャワの作曲家と音楽会活動 ——近代ポーランド市民音楽形成に関する基礎的考察——	
白木 太一	13
ヨーゼフ・ヨアヒムとハンガリーの文化ナショナリズム	
太田 峰夫	21
歌の根源を見つめて ——レオシュ・ヤナーチェクの民謡研究と作品——	
中村 真	29
「イスラエル音楽」の創造 ——マックス・ブロートによる「国民音楽」——	
池田 あいの	39
《ソ連国歌》の誕生 ——社会主義における国家と国歌——	
神竹 喜重子	47
地域研究における民族音楽の情報学的分析の新たな指針	
河瀬 彰宏	57
20世紀転換期プラハの国民劇場とブダペストの王立歌劇場における 「国民オペラ」上演状況の比較 ——劇場研究におけるデータベース活用の一例として——	
岡本 佳子	65
研究ユニットの活動記録	71
著者プロフィール	73

はしがき

本ディスカッション・ペーパーは、京都大学地域研究統合情報センターの共同利用・共同研究ユニット「集合的記憶と中・東欧地域¹の音楽——比較研究に向けてのデータベース構築」(2013～2014年度)についての成果報告集である。

この研究ユニットではワークショップを3回開催したほか、政治経済学・経済史学会内でのパネル・ディスカッション(2013年10月)、および、京都大学アカデミックデイ(2014年9月)での個別出版を行い、中・東欧地域を軸にしつつ、国民音楽を比較する試みを行ってきた(詳細については、本ペーパーの「活動記録」の項目を参照)。研究ユニットのメンバーは以下のとおりである。

研究ユニット・メンバー(50音順)

- ▶ 池田あいの(京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科)
- ▶ 岡本佳子(東京大学大学院総合文化研究科)
- ▶ 神竹喜重子(一橋大学経済研究所ロシアセンター)
- ▶ 河瀬彰宏(国立国語研究所コーパス開発センター)
- ▶ 中村真(大阪大学大学院文学研究科)
- ▶ 半澤朝彦(明治学院大学国際学部)
- ▶ 福田宏(京都大学地域研究統合情報センター、ユニット代表)
- ▶ 松本彰(元新潟大学人文学部)
- ▶ 棟朝雅晴(北海道大学情報基盤センター)
- ▶ 吉村貴之(早稲田大学イスラーム地域研究機構)

この研究ユニットにおいて主眼としたのは、国民形成における音楽の機能を検証することである。1990年代より盛んに行われるようになったナショナリズム研究により、人文社会科学一般において国民(民族・ネイション)に対する構築主義的な理解が定着したと言えるだろう。それと共に、歴史学の分野においても国民史を批判的に再検討し、脱構築する作業が行われてきた。だが、音楽については十分に検討されていないように思われる。とりわけ、中・東欧のように、国民楽派と呼ばれ

る潮流が生じた地域では、芸術としての音楽が別格扱いされ、脱構築の対象から外されてきたのではないだろうか。

以上の問題関心を元に、この研究ユニットでは、音楽学・歴史学・政治学・情報学の各分野の研究者に参加をお願いし、報告および執筆をしていたが、専門とする国・地域や分野の違いによって国民および音楽に対する考え方が異なっており、研究ユニットとしての統一的な見解を生み出せたわけではない。だが、こうした比較の試み自体、これまであまり行われてこなかったことを考えれば、このユニットの活動および本ペーパーは、今後の本格的な研究に向けた貴重な第一歩と言えよう。

本ペーパーには合計九本の論考が収められている。最初の二本の論文は、国民楽派という概念の再検討を目指したものである。福田論文では、国民楽派を構築主義的に分析したらどうなるか、についてチェコのスメタナを中心に示している。次の葛西論文は、国民楽派という日本語の用語について分析したものである。なお、葛西氏は元々執筆予定者ではなかったのだが、本研究ユニット主催のワークショップにて貴重なコメントを頂いたこともあり、日本音楽史研究の立場からの寄稿をお願いした。短期間での執筆を引き受けて頂いた同氏に感謝申し上げたい。

続く五本の論文は、国民音楽の具体的な事例研究である。白木論文は、18世紀後半から19世紀初頭のワルシャワ(現ポーランド)を取り上げ、近世末期から近代初期、すなわち国民の萌芽期における音楽について論じている。太田論文は、19世紀後半に活躍したバイオリニスト、ヨゼフ・ヨアヒムに焦点を当て、ハンガリー・ナショナリズムとの関係を分析している。中村論文は、19世紀後半から20世紀前半にかけて活躍したレオシュ・ヤナーチェクに着目し、その民謡研究と実作との関係、およびチェコ・ナショナリズムとのつながりについて検証している。池田論文は、1948年に建国されたイスラエルを取り上げ、チェコ出身のユダヤ系ドイツ語作家マックス・ブロートが、イスラエル音楽を創造しようとした経緯を明らかにしている。神竹論文は、1917年に誕生したソ連に着目し、ナショナリズムをブルジョア的なものと

1 「中・東欧(Central and Eastern Europe)」は、主として旧東欧地域およびドイツを指す言葉として使われるが、必ずしも明確な定義づけが存在するわけではない。なお、日本語ではナカグロ抜きで「中東欧」と表記されることも多いが、本ディスカッション・ペーパーでは、原則として「中・東欧」と表記する。

して否定していた同国が、「ロシア的なるもの」を重視し、国歌制定へと向かう過程を分析している。

最後の二本の論文は、情報学の知見を生かした論考である。河瀬論文は、日本民謡を計量的に分析する手法について人文社会科学系の研究者にも分かりやすい形で紹介すると共に、その手法がチェコなど中・東欧の民謡分析にも応用できる点を指摘している。岡本論文は、プラハとブダペストの音楽データベースを活用し、19世紀末から20世紀初頭に至るオペラ上演の動向を比較分析している。河瀬論文は情報学の立場から音楽にアプローチした論考であるが、岡本論文は、音楽史の立場から情報学の成果を活用した論考である。この二論文は、今後の音楽研究を考えるうえで新しい方向性を示したものと言える。

研究ユニットの活動を進めていくにあたっては、多くの方々のご協力を頂くことができた。特に、政治経済学・経済史学会の常設専門部会である「音楽と社会」フォーラムからは、二度のワークショップについて「共催者」となって頂くなど様々な支援を得た。また、河瀬論文に関連してチェコ民謡を電子データ（MusicXML）化するにあたっては、宇津木嵩行氏（中央大学理工学部）の協力を得た。ここに記して感謝を申し上げます次第である。

研究ユニット代表・福田 宏

「国民楽派」の再検討

——チェコのスメタナを一例として——

福田 宏

京都大学地域研究統合情報センター

1. 「遅れてきた国民」と音楽

国民楽派という言葉はもっぱら欧州の「周辺」地域で生まれた音楽を指す用語として使われている。チェコのベドジフ・スメタナ（1824-1884）やアントニン・ドヴォジャーク（1841-1904）、ノルウェーのエドヴァルド・グリーグ（1843-1907）やフィンランドのジャン・シベリウス（1865-1957）、ロシアの五人組といった面々がその中心である。場合によってはスペインやラテン・アメリカの作曲家が国民楽派に含まれることもある。これらの作曲家は「遅れてきた国民（民族）」¹の一員であることを自覚し、自らの文化をドイツなどの「先進的」な地域に匹敵させるべく尽力した、とされる。

スメタナも例外ではない。伝統的な音楽史によれば、彼は「国民楽派の祖」として説明される²。より具体的に言えば、ハプスブルク君主国の統治下にあった19世紀のチェコにおいて、これまで埋もれていた固有の音楽文化を発掘し、国際的に通用するレベルへと昇華させた作曲家、と位置づけられる。その点において、スメタナは音楽の分野だけにとどまらず、チェコ国民の「再生」それ自体においても、極めて重要な役割を果たしたと理解される。以下、「オーソドックスな」チェコ国民史の見方から説明を続けてみよう。

チェコ国民は1620年にビーラー・ホラ（白山）の戦いで敗北した後、ハプスブルク君主国の支配下で「暗黒時代」を生きてきたが、18世紀後半に「覚醒」し、言語・文学・歴史など様々な分野でチェコ文化の「再生」を開始した。ヨゼフ・ドブロフスキー（1753-1829）による『チェコの言語と文学の歴史』（1792年）、ヨゼフ・ユングマン（1773-1847）による全五巻の『チェコ語・ドイツ語辞典』（1833年完結）、「国民の父」と呼ばれるフランチšek・パラツキー（1798-1876）の『ボヘミアとモラヴィ

アにおけるチェコ国民の歴史』（チェコ語版1876年完結）、そしてスメタナによる一連の音楽により、近代的国民としてのチェコ人の存在理由が示されていく。

2. パラツキーによるチェコ国民の マニフェストとスメタナの「覚醒」

チェコ国民の「再生」を示す象徴的な「事件」となったのは、1848年革命の際に書かれたパラツキーの書簡である。この時、ドイツの自由主義者たちは、領邦国家によって分断されている故国を統一しドイツ国民国家を建設するべく国民議会の招集を準備していた。彼らの再編構想によれば、ハプスブルク君主国は解体され、ドイツ、イタリア、ハンガリー、ポーランドといった新たな国民国家が設立されるはずであった。チェコについては新生ドイツの一部と見なされ、フランクフルト国民議会の準備する「五〇人委員会」にはパラツキーが当地の代表として招聘された。当時の一般的な認識においては、チェコ人は「歴史なき民」であり、民衆の言葉に過ぎないチェコ語は「普遍的言語」としてのドイツ語に取って代わられる運命にあった。

しかし、パラツキーは国民議会への招聘を決然とした態度で拒否する。彼はフランクフルトに宛てた書簡にて、チェコ人はドイツ国民に含まれる存在ではなく一個の自立した国民であると述べ、ハプスブルク君主国についてもロシアとドイツの狭間に置かれた小さな諸国民を守る盾として存続させるべきだと主張した。そのうえで彼は、この国を諸国民からなる連邦に改編するというプランを示し、ドイツ国民議会の構想に異議を申し立てたのである。

この頃、多くの人間がチェコ人としての自覚を獲得したと言われている。当時24歳であったスメタナもまた、革命で浮き立つプラハにて民兵組織に参加し、一説によれば皇帝軍の侵入を防ぐべくバリケードの構築にも加わったという。彼はチェコの〈ラ・マルセイエーズ〉（現在のフランス国歌）

1 本稿においては、英語のネイションに相当する言葉（národ, Nation）に国民という訳語を当てる。

2 例えば、井上和男（1982）「国民楽派」『音楽大事典』2巻、平凡社、911-912頁。

たらんとする〈自由の歌 (Píseň svobody)〉を書き、逮捕を恐れて隠遁生活を余儀なくされた時ですら、革命の勝利を祝する《大序曲 (Velká předehra D-dur)》を作曲している。

3. 「新絶対主義時代」における模索とスウェーデンでの挑戦

とはいえ、スメタナが本格的にチェコ人のための音楽を書き始めるのは1860年代に入ってからである。48年の革命騒動に懲りたハプスブルク君主国は、反体制派を徹底的に取り締まると共に、自国の現状を維持したままドイツ諸国（プロイセンを含む）の盟主として君臨し続けることを望んだ。いわゆる「新絶対主義」時代の到来である。当然のことながら、チェコ人などのスラヴ人が独自の政治的権利を獲得する可能性は限りなくゼロに近くなった。スメタナが音楽家としてのキャリアをスタートさせたのは、こうした時代である。

ただし、当時の彼にとって最大の課題は政治ではなく「いかに食べていくか」という極めて実際的な問題であった。超絶技巧のピアニストとしてそれなりに知られていた彼であったが、音楽だけで生計を立てることは容易ではなかった。結局、彼はイェテボリの音楽協会にて芸術監督のポストを獲得し、再出発を図るべく北欧の地へと赴く。1856年12月23日、スメタナはスウェーデンから両親宛てた最初の手紙にて次のように書いている。

[……] ブラハは私を認めてくれなかったのでこちらにやってきました。こんな古い詩があります。祖国は自らの子供たる芸術家を認めようとしない／芸術家は外国で自らの名をなし自らのパンを得ることを余儀なくされる。私にもこの運命が降りかかったのです (Bartoš, ed. 1954: 49; Mahler 2004: 53)。

この時期、スメタナは敬愛するリストに倣い、交響詩の作曲を自らの最重要課題と位置づけていた。もし、スウェーデン時代の作品が広く認められていたならば、彼は国民楽派へと転じることもなく欧州各地を飛び回るコスモポリタンな音楽家になっていただろう。だが、実際はそうならなかった。

4. ハプスブルク君主国の再編と祖国への帰還

1859年6月（1857年という説もある）、スメタナがヴァイマルのフランツ・リスト（1811-1886）

を訪れた時のことである。そのとき居合わせたウィーンの作曲家ヨハン・ヘルベック（1831-1877）はスメタナに対し、チェコには良い職人はいるが芸術家は見あたらず、万が一いたとしても特徴のない根無し草の作曲家だけではないか、と挑発した (Holzknecht 1984: 103-104)。スメタナは、チェコ出身の作曲家ヨゼフ・ミスリヴェチェク（1737-1781）やヤン・ヴァーツラフ・クシチテル・トマーシェク（1774-1850）の名前を挙げて反論したが、ヘルベックは、彼らのことを日和見主義やモーツァルト（1756-1791）の猿真似などと一蹴する。二人の間には険悪なムードが漂ったが、見かねたリストがピアノに向かってスメタナの曲を弾き始めた。「お聴きなさい。これが真のチェコ音楽です。これを作曲した人物はすぐそこにいます」。これを聞いたヘルベックはスメタナに非礼を詫びたという。真偽のほどは定かではないが、この一件がスメタナをチェコ音楽へと向かわせる重要なきっかけになったと言われている。

また、ハプスブルク君主国が1860年頃より立憲主義へと大きく舵を切り始めたことも、スメタナがチェコへの帰還を決意するうえで大きな意味を持っていた。同国は1859年に対イタリア戦争で負け、1866年には普墺戦争でもあっさりと敗北、ドイツ諸国の盟主としての地位をプロイセンに奪われてしまう。この国が生き残るためには、国制改革によって各領邦の貴族や市民層、そして諸国民に妥協することが必要不可欠となった。その結果、この国は1867年にオーストリア＝ハンガリー二重君主国へと再編される。この二重制により君主国はオーストリア側とハンガリー側に区分され、外交・軍事等の「共通業務」を除けば、ハンガリーは内政上の統治権を持ち、オーストリアと同様、独自の議会と内閣を持つようになった。

しかしながらこの二重制は、チェコ人からみればハンガリー人だけを優遇するものでしかなかった。チェコ国民はオーストリア部分からチェコ地域を区分することを要求し、ハンガリーと同等の統治権および国家の三重君主国化を求めたのである。それが実現していれば、時の皇帝フランツ・ヨーゼフは、オーストリア皇帝とハンガリー国王に加えてチェコ国王という第三の肩書きを持つことになっただろう。だが、チェコ人の希望が叶えられることはなかった。1861年よりブラハに活動拠点を戻し、チェコ音楽の発展に尽力していたスメタナは、当時建設が進んでいた国民劇場とフランツ・ヨーゼフのためにチェコ国王の戴冠式オペラを書いていたが、それも完成されないまま放置された

(Habánová 1998: 100, 102)。ちなみに国民劇場の落成式 (1881 年) で実際に上演されたのは、戴冠式オペラではなくチェコの伝説に基づいたオペラ《リブシェ (Libuše)》である。

5. シェークスピアとチェコ国民——個性と普遍性のはざままで

スメタナがチェコ国民のために書いた曲のなかに〈シェークスピア祭の行進曲 (Pochod ke slavnosti Shakespearově)〉という作品がある。プラハでは 1864 年にシェークスピア生誕三百周年を記念して大がかりな祭典が開催されたが、これもまた立派な「愛国的」行動と見なされていた (Kimball 1964: 72-73)。当時のチェコにおいては依然としてドイツ的文化が優勢であり、チェコ語の文学や音楽は (少なくとも現在の観点から見れば) 未成熟な段階にあった。新興勢力であったチェコ国民は、ドイツ文化、つまりはハプスブルク君主国からの自立を示すために、自らの文化ではなく、非ドイツ語圏の文化を持ち出す必要があった。少なくともそのように認識されていた。この時シェークスピアが題材として選ばれたのは半ば偶然である³。この祭典では、オープニングにてベルリオーズ (1803-1869) の《幻想交響曲》が演奏され、その後、230 名がシェークスピア作品の登場人物に扮して行進したという。スメタナが行進曲はこの時のパレードのために書かれたものである。国民的祭典としてのシェークスピア祭は、当時におけるチェコ人の拠り所を考えるうえで興味深い事例と言える。

「遅れてきた国民」にとって、国民のアイデンティティーをどこに求めるかという点は非常に大きな問題である。ヨーロッパにおいて最初に国民を成立させたフランスは、(たとえフィクションであったにせよ) 革命によって「自由・平等・友愛」という理念に基づいたアイデンティティーを打ち立てることができた。しかしながら、あとから登場したドイツ国民はやや屈折した形の理念を抱え込むこととなる。例えば哲学者のフィヒテ (1762-1814) はフランス革命の報に接したとき、自分も普遍的理念の担い手としてフランス国民になることを欲したという。しかし自らの祖国がナポレオ

ン (1769-1821) の軍隊に「蹂躪された」時、全ては変わった。彼はドイツ国民主義者へと転じ、「ドイツ国民に告ぐ」と題する講演にてフランスへの対抗と国民同胞の団結を熱く語ったのである (Greenfeld 1992: 362-365)。その際、ドイツ国民の存在理由として強調されたのは純粋なる言語や血といった土着的な側面であった。普遍的な理念を強調すればフランスとの違いがなくなってしまうからである。このように「遅れてきた国民」の多くは、普遍性=近代的理念と個性性=土着的の要素との間で揺れ動いた。この点は、西洋とアジアのどちらを重視するかで悩み続けた明治期の日本も同じである。

では、スメタナはこのジレンマをどのように経験したのだろうか。ヴァーグナー (1813-1883) とリストの信奉者であった彼は、実質的に新ドイツ楽派に近く、チェコ音楽の近代化と進歩を望む「急進派」に属していた。しかしながら、チェコの民謡それ自体を示すことが重要と考えていた保守派にとっては、スメタナの音楽は「ヴァーグナーの垂流」であり「ドイツかぶれ」でしかなかった。19 世紀後半の時点において主流となっていたのは後者、すなわち「民謡の引用に基づく国民音楽」であり、ドヴォルザークを中心とする「保守派」であった。スメタナが「国民楽派の祖」として評価されるようになるのは 20 世紀に入ってからである (内藤 2007: 86-93)。

6. 創られた伝統としてのヤン・フス

ところでスメタナの代表作である《我が祖国 (Má vlast)》(1874~79 年) は、どのようにしてチェコ国民のアイデンティティーを表現しているのだろうか。この連作交響詩は、ヴィシェフラドの城址にて吟遊詩人がチェコの栄枯盛衰を語るどころ (第一曲) から始まり、ヴルタヴァ (モルダウ) 河 (第二曲) および森や草原 (第四曲) といった郷土の美しさを讃えつつ、シャルカ (第三曲) という伝説の女傑をめぐる物語が展開される。そして第五曲では、ヤン・フスの宗教改革を引き継いだ者たちが陣営 (ターボル) へと集結し、真実のために戦う過程が描かれると共に、戦いのコラル (汝ら神の戦士たちよ) によってブラニーク (第六曲) へと接続される。この終曲において、フス派の戦士たちはブラニークの丘に眠る伝説の英雄と一体となり、暗黒時代を強いられたチェコを救済するべく再び立ち現れる。《我が祖国》において提示さ

3 オットー百科事典によれば、シェークスピアがボヘミア (現チェコ西部) に初めて紹介されたのは 18 世紀末であり、独語訳を通してであった。最初の本格的なチェコ語版としては、チェコの文化団体「マチツェ・チェスカー」が 1855 年より刊行を開始した 36 作品の翻訳が挙げられる。Ottův slovník naučný (1888-1909), Praha: J. Otto, vol. 22, p. 925.

れるのは、自然・伝説・歴史が渾然一体となった壮大な物語であり、栄光の復活を暗示する予言の詩であった。



図 交響詩《我が祖国》ピアノ編曲版の各表紙(1879～80年)
出典：Muzeum Bedřicha Smetany (ed.) (1998: 124-125).

ここで注目したいのは、《我が祖国》にて言及される重要な史実、すなわちフス派の戦いである。1415年の公会議で異端とされたフスは、現在のチェコ共和国においても国民的英雄であり、処刑された7月6日は国の祝日となっている。一般的なフス・イメージに従えば、彼は当時の教会における腐敗と社会における矛盾を批判し、自らの命をかけて真実への忠誠を守った人物ということになる。また、国民のリーダーであったというイメージも重要なフス像の一つである。つまり、フスとその信奉者であるフス派の戦いには、当時の社会において優勢であったドイツ人に対するチェコ人の戦いという国民対立の要素が含まれていた、という解釈である。

しかしながら、中世に登場したフス運動は宗教的なものであり、国民的なものでは決してなかった。国民という概念は近代以前には存在しなかったからである。フス派が一掃された後のチェコでは、異端としてのフス運動は当然のことながらタブー視され、忘却されていった。例えば1775年にはチェコで大規模な農奴反乱が発生しているが、この時の農奴の意識にはフスに結びつくものを見いだすことができない (Rak 1994: 51-52)。

だが、18世紀末には啓蒙主義者たちが学問的対象としてフス運動に注目し始めた。例えばドブロフスキーは、1788年の著作においてフスを教会改革の先駆者として捉えているし、フランスの哲学者コンドルセ (1743-1794) は、フスをドイツ国民の自由信仰を象徴する人物として評価したという (Rak 1994: 52-54)。

フス像を変える次の要因となったのはナポレオンの登場である。この時期、ハプスブルク君主国はフランス軍に対抗するために、チェコ地域における人々の「愛国心」を喚起するべくフス運動を賛美し始めた。ここにおいて初めて、フス運動は「愛国的」性格を帯びようになるが、それは国家やカトリック教会のイニシアティブによるものだった (Rak 1994: 54-55)。現在に通ずるフス・イメージを成立させたのは、19世紀に刊行されたパラツキーの『ボヘミアとモラヴィアにおけるチェコ国民の歴史』においてである。《我が祖国》におけるフス運動は、あくまでパラツキー以降のフス派観を反映したものに過ぎない。

7. 国民楽派という拘束衣 ——より大きなコンテクストへの解放

B. アンダーソンの名著『想像の共同体』が1987年に邦訳されて以来、日本においても国民という共同体の新しさが広く認識されるようになった (アンダーソン 2007)。小規模であれば数十万、場合によっては億単位の人間が同一の国民として自覚を持つという現象は、近代統治技術の登場によって初めて可能となったものである。その核をなすのは、共通の価値観と言語能力を醸成するための教育システムや官僚制度、国民皆兵制といった仕組みであり、情報を広範囲に伝達する技術である。特に新聞というメディアの登場は大きな意味を持っていた。国民は、日刊紙という「一日限りのベストセラー」を毎日読むことにより、他の同胞と共に同じ時間と知識を共有し、国民的共同体を想像するうえでの素地を獲得していったのである。

とすれば、スメタナが依拠した「チェコ的なもの」やチェコ人の歴史は、近代以前から存在していたものを直に発掘したものではなく、国民というフィルターを通して再構成されたもの、ということになる。この点は、「フス派の戦い」をめぐるイメージが19世紀のチェコ社会において構築され、国民史の頂点として位置づけられた事実を見れば明らかである。もちろん、だからといってスメタナ作品の価値が下がるというわけでは全くない。だが、国民楽派という位置づけを思い切って取り払って見たとしたり、スメタナとその作品には異なる側面が見えてくるようにも思われる。

既に言及したように、リスト邸においてスメタナは、チェコ出身のミスリヴェチェクやトマーシェクにはチェコの要素が欠如していると非難されたが、これは18世紀の作曲家を国民主義の観点から

見た場合に生ずるモノの言い方である。だが、この2人は古典派に属する作曲家であり、同時代のモーツァルトと同列に論じられるべき存在であろう。また19世紀のスメタナやドヴォルジャークにしても、国民楽派という拘束衣を脱がせ、同時代のドイツ系作曲家と比較してみれば新たな魅力が発見されるだろう。チェコは18世紀に優れた音楽家を輩出し、古典派様式の確立に大きく貢献したと言われているが、そうした豊かな音楽の歴史を、国民楽派へと収斂する一本道の経路として捉えるべきではない。国民の存在が相対化されつつある現在、国民楽派に関してもより大きなコンテクストで「遅れてきた国民」の音楽を理解することが必要である。

内藤久子(2007)『チェコ音楽の魅力——スメタナ・ドヴォルジャーク・ヤナーチェク』(ユーラシア選書5) 東洋書店。

南塚信吾編(1999)『ドナウ・ヨーロッパ史』(新版 世界各国史 19) 山川出版社。

参考文献

- Bartoš, František (ed.) (1954), *Smetana in Briefen und Erinnerungen*, Praha: Artia.
- Bohlman, Philip V. (2011), *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, New York/ London: Routledge, 2nd edition.
- Curtis, Benjamin (2008), *Music Makes the Nation: Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*, Amherst: Cambria Press.
- Greenfeld, Liah (1992), *Nationalism: Five Roads to Modernity*, Harvard University Press.
- Habánová, Radomila (1998), "Bedřich Smetana (život a dílo)," in: Muzeum Bedřicha Smetany (ed.) (1998).
- Holzknicht, Václav (1984), *Bedřich Smetana: život a dílo*, Praha: Panton.
- Kimball, Stanley B. (1964), *Czech Nationalism: A Study of the National Theater Movement, 1845-83*, University of Illinois.
- Mahler, Zdeněk (2004), *Nekamenujte proroky: kapitoly ze života Bedřicha Smetany*, Praha: Primus.
- Muzeum Bedřicha Smetany (ed.) (1998), *Bedřich Smetana: doba, život, dílo*, Praha: Národní muzeum.
- Ottlová, Marta, and Milan Pospíšil (1997), *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha: Lidové noviny.
- Rak, Jiří (1994), *Bývali Čechové: české historické mýty a stereotypy*, Praha: H&H.
- Storck, Christopher P. (1994), "Die Symbiose von Kunst und Nationalbewegung: der Mythos vom 'Nationalkomponisten' Bedřich Smetana," *Bohemia* (35:2), pp. 253-267.
- ベネディクト・アンダーソン(2007)『定本 想像の共同体——ナショナリズムの起源と流行』白石隆・白石さや訳、書籍工房早山。
- 伊東信宏(2004)「音楽の民族主義——研究のためのいくつかのスケッチ」根岸一美・三浦信一郎編『音楽学を学ぶ人のために』世界思想社、207-218頁。

地域横断的な「国民楽派」の議論に向けて

——日本における関連用語の混乱を例に——

葛西 周
東京藝術大学

1. はじめに

本研究ユニットのワークショップ「理念としての『国民音楽』」(2014年11月24日、早稲田大学)のコメンテーターとして指名され、日本音楽史研究の立場から「国民楽派」について発言するよう求められたのだが、登壇者の方々と打ち合わせを進める中で、具体的な事例等を論じる以前の手続きとして、用語の整理をおこなう必要性を実感せざるを得なかった。なぜなら、翻訳すれば同じ語と見なされるような用語であっても、地域によって、あるいは時期によって異なるコンテキストを持つと考えられるからである。さらに、「国民楽派」のみならず「国楽」「国民音楽」といった、他の言語では類似した訳語を当てることになるような日本語も、常に共通のコンテキストで語られてきた訳ではない。そこで、本稿では「国民楽派」について、少なくとも日本語で議論する上で直面するであろう関連用語の混乱を共有することを試みる。以下では、日本の音楽書に「国民楽派」という用語が現れるようになった1920年代から、ロシアおよび中・東欧をモデルとした民族主義的な作曲様式が模索された1930～40年代までを扱うこととする。

2. 近代化の理念としての「国楽」

まずは、本稿で扱う用語のうち最も古くから使われている「国楽」という語を取り上げる。「国楽」の概念は、明治初期に現れたものである¹。最初にこの語を用いたのは蘭学者・政治家の神田孝平で、

洋学者たちが組織した啓蒙的学術団体・明六社の論客でもあった彼は、1874年の『明六雑誌』に「國樂ヲ振興スヘキノ説」と題する文章を寄せた。文中で神田は、唐楽や猿楽は面白くなく、俗楽は卑俚なので、最近の学のある人は音楽を顧みないと述べた上で、振興するためには日本でまだ開拓されていない楽譜を用いた作曲法を実践すべきであること、韻脚を持つヨーロッパやアジアの唱歌に倣いながらも、そのまま用いるのではなく、新曲を作るべきであることを指摘している。神田のこの理念は音楽取調掛設置に尽力した伊沢修二と目賀田種太郎に引き継がれ、設置に先立って文部卿に提出された「音楽取調ニ付見込書」には「東西二洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作ル事」と「將來ノ國樂ヲ興スベキ人物ヲ養成スル事」と「諸學校ニ音楽ヲ実施スル事」が同掛の実施すべき事業として挙げられている²。したがって、明治期の「国楽」とは、古来の日本音楽と新たに受容した西洋音楽との二者択一ではなく、和洋折衷を模索して作られる新たな音楽や、改良された近世以前の日本音楽のことを指していたと言える。

しかしながら、「国楽」の創出を目指していたはずの音楽取調掛(1887年以降は東京音楽学校)は結果的に西洋音楽偏重の道を歩んだ。その後、太平洋戦争下になると、「国楽」という語は雅楽を指す場合・近世邦楽を指す場合・日本人作曲家による西洋の語法の新曲を指す場合など、多様な意味で用いられるようになり、特に後述する「国民音楽」とはコンテキストを共有するようになったため、時に同義とみなされる場合もあった³。

1 「国楽」概念の創成に関しては、音楽史ないし音楽教育の領域で既に研究が進められており、本稿では主に、江崎公子(1980)「国楽創成思想の成立過程についての一考察：明治七年から二十年までを中心として」『国立音楽大学研究紀要』14集、1-14頁；長志珠絵(1995)「国歌と国楽の位相」西川長夫・松宮秀治編『幕末・明治期の国民国家形成と文化変容』新曜社、455-486頁；竹中亨(2000)「伊沢修二における『国楽』と洋楽：明治日本における洋楽受容の論理」『大阪大学大学院文学研究紀要』40巻、1-27頁；塚原康子(2009)『明治国家と雅楽：伝統の近代化／国楽の創成』有志舎、を参照した。

2 伊沢修二(1971)『洋楽事始：音楽取調成績申報書』山住正巳校注、平凡社、5-7頁。

3 なお、中国で「国楽(国乐)」は中国の伝統音楽全般、あるいは宮廷音楽や国家的な祝典ないし祭祀のための音楽である。台湾では「國樂」は特に華僑の伝統音楽を指す。韓国で「国楽(국악)」と言うと韓国の伝統音楽のことであり、「正楽(宮廷音楽)」と「民俗楽」の双方を含む。「国立国楽院」や「国楽FM放送」など、他国に比べると現在も一般的に使用されている語である。

3. 日本における「国民楽派」の定義と受容

次に、当該ワークショップの主題でもあった「国民楽派」という語の用法を見ていきたい。「国民楽派」は19世紀半ばに各国の音楽界で隆盛した運動であり、その中核となった作曲家たちをも指す。日本では、「国民楽派」が生み出す音楽を「国民楽」と呼ぶ例も見られる。「国民楽派」という語の最初の使用は特定できていないが、1920年代には音楽史やレコード鑑賞等の啓蒙書に用いられていることが確認される。概してその内容としては、作曲家ごとに伝記的記述がなされるに留まり、「国民楽派」が民族主義的な立場をとるという点を除いては、その音楽的特色を規定するような音楽理論的な分析や体系化の試みなどは見受けられない⁴。

太平洋戦争以前の日本における音楽史に関する言説を俯瞰してみると、「国民楽派」の中心的な存在と認識されていたのは、ロシアの作曲家である。最もよく言及されているのはロシア国民楽派の代名詞とも言える五人組やその先駆とされるグリンカなどで、五人組に対して指導的役割を果たしたダルゴムイシスキーも度々触れられている。他方で、ペテルブルク楽派と呼ばれるそれらの作曲家たちとは対立関係にあり、西欧的な技法での作曲を追究したモスクワ楽派のアントン・ルービンシュタイン、チャイコフスキー、タネーエフらも「国民楽派」と称される例が散見されることから、流派の別と関係なく分類されていたことがわかる⁵。ただし、作曲家であり音楽評論家の小松耕輔は、著書『西洋音楽史』の「露西亞の國民樂家其他」という項で、アントン・ルービンシュタインについては「國民音樂と外來樂との折衷派、むしろ獨逸音樂に近い樂風」、チャイコフスキーについては「亦折衷的な音樂家で、一生獨逸音樂の感化より脱することが出来ませんでした」と述べており、彼らの音楽がドイツ・ロマン主義的性質によって五人組らと一線を画していることは認識されていたと窺える。

ロシア以外では、チェコ(スメタナ、ドヴォルザーク)、スカンジナビア(グリーグ、シベリウス)、

イギリス(パーセル、エルガー)、アメリカ合衆国(フォスター、メーソン)等、名のみ挙げられている作曲家まで含めると少なくとも50余名にのぼり、地域・世代・作風ともに広範の作曲家が一括りにされていたことがわかる。つまり、「国民楽派」の意味として共有されているのは、「西洋音楽理論に基づいて作曲する非西欧地域⁶の作曲家」という程度の域を出ないのではないかと推察される。

さて、「国民楽派」を日本で立ち上げることに関する早い時期の言及は、1921年の『読売新聞』に掲載された、作曲家・松島彝による以下の発言に見られる。

今日では我國にも数名の作曲家が生まれて本當に喜ばしい傾向だと存じます、大戰後の各國は競つて立派な音樂家を出そうとして居ります、從來は伊太利、獨逸、佛蘭西が優れて居りましたが最近急に目立つて來たのはロシアで其他スカンデナヴィア、ポーランド、ハンガリー、ボヘミア、英、米などお互に特長のある音樂を出さうとして居ります、どうか日本も早くそれらの國々と肩を並べて参りたいと存じます。第一私が最も切望するものは國民樂の現はれて來る事でこれはなか／＼重大な仕事でせうがどうしても生まれ出なければならぬものだと思つて……⁷

出典記事の題名にも「日本唯一の女流作曲家」とあるように、松島は日本人女性作曲家の第一人者として知られ、女子学習院教授に加えて文部省音楽教科書編纂委員を務めた音楽教育者でもある。特に1930年代以降になると、松島は日本的な題材に関心を寄せ、戦後は仏教音楽の作曲に着手するなど、西洋音楽理論を学んだ上で日本的な要素をも創作に採り入れるよう試みた初期の作曲家の一人と言えよう⁸。音楽取調掛の設置からおおよそ半世紀が経った1930年代は、満州事変から日中戦争、太平洋戦争へと向かう中で帝国主義の趨勢が顕著になり、作曲界でも「和洋折衷」のアプローチというよりむしろ、西洋音楽の語法を学んだ日本人作曲家たちがいかに「日本的」な作品を生み出すかが、次項の「国民音楽」という旗印の下、理論と実践の両面で模索された。

4 以下、服部竜太郎(1927)『西洋音楽研究十四講』新潮社；小松耕輔(1929)『西洋音楽史』イデア書院；中根宏(1933)『近代ロシア音楽大観』『世界音楽講座1』春秋社、1-82頁；乙骨三郎(1935)『西洋音楽史』京文社；アルス編(1935)『アルス音楽大講座』第12巻、アルス；野村光一・唐端勝(1938)『レコード音楽全集』第2巻、三省堂；河上徹太郎(1938)『音楽と文化』創元社；野村光一(1940)『レコード音楽名曲に聴く』下巻、創元社、を参照した。

5 尤も、芸術作品を以て民族主義を結実させるという理念上では五人組は一致しているが、各人の作風は一樣ではないことにも留意すべきであろう。

6 「国民楽派」を論じる際に想定されている「西欧」とは、大抵イタリア・ドイツ・オーストリア・フランスのことであるため、前述のイギリスの作曲家のほか、アルベニスやファリャといったスペインの作曲家も、地理的には西欧で活動しているながら「国民楽派」に含まれる。

7 「日本の國民性を完全に器樂に再現して國民樂の創造を待望す 日本唯一の女流作曲家女子學習院教授松島彝子史(談)」『読売新聞』1921年6月6日付朝刊、4頁。

8 辻浩美(2003)「松島彝の音楽：その生涯と作品」『お茶の水音楽論集』5号、88-103頁。

4. 「国民音楽」とナショナリズムの多義的 連関

この語もまた1920年代後半から紙誌面に頻出するようになり、とりわけ1930年代以降の作曲に関する議論で使われる際には、その意味が「国民楽派」ないし「国民楽」といった語とかなり近接した。たとえば、教会音楽の指導者かつ編曲家であった津川圭一は、「西洋音楽によつて、われわれの開發された音楽意識は、やがて、ロシアのそれの如く、比類なき国民音楽を生み出すに違ひない」と述べている⁹。

また、一連の議論の中では「国民楽派」をモデルとした国民オペラ創作の重要性も訴えられている。たとえば、「国民音楽建設の提案」に関する投稿論文を特集した1932年の『音楽世界』の誌面では、家里修がロシアにおける「歌劇の建設者」グリムカ以来の国民音楽に言及した上で、以下のよう

我が音楽人は劇的音楽により東洋の文化を外国に紹介の勞を取るべきであらねばならぬ。日本の繪画彫刻は外國人に理解を持たれて居るが國民性の多分に存する歌舞伎を解するものはない、すべからく劇的音楽化して樂人により國際的にすべきであると思ふ¹⁰。

「国民オペラ」の有効性は、創作を實踐する立場にあった作曲家の議論でも指摘された点であり、山田耕筰は自伝の中で戦前の活動を振り返って次のように記している。

日本を音楽的に育てるには、交響曲や室内楽というような純音楽よりは、オペラや樂劇のような、劇音楽によるのが捷徑だと私は考えた。ロシアの国民楽もその路を通じて樹立されたのだ……それも輸入物だけでは、本当の根は下りない。どうしても、日本の歴史や文学から取材して、新しい国民オペラを作らなければならない。ドイツのヴェイバアがしたように、ロシアのグリムカがしたように¹¹。

民族主義がナショナリズムと結び付きやすいことは自明であり、国民オペラに関する上記の二つの言及にも、「日本人を啓蒙し音楽的教養を高める」ことと「音楽を通じて日本の国民性を他国に発信する」こと、すなわち自国の優位性の確保と宣伝

9 津川圭一 (1929)「国民音楽の前途」『音楽世界』11月号。
10 家里修 (1932)「国民音楽建設への提案」『音楽世界』4巻1号、133-135頁。
11 山田耕筰 (1951)『自伝若き日の狂詩曲』大日本雄弁会講談社、242頁。国民オペラとして、山田がドイツ・ロマン主義の象徴的作品を生み出したウェーバーと、反ドイツ・ロマン主義で国民楽派の先駆であるグリムカを挙げているのが興味深い。

の両側面からのアプローチを読み取ることができ

る。さて、1930年代以降の日本の作曲界では、ドイツ・ロマン主義的アカデミズムを基盤とする東京音楽学校出身の作曲家たちや大日本作曲家協会と、反アカデミズム的な新興作曲家連盟がいわば対立状態にあった。これは前述した、ロシアにおけるモスクワ楽派とペテルブルク楽派との関係にも類似していると言えよう。東京音楽学校を卒業し、ベルリン王立アカデミー高等音楽院で作曲を学んだ、当時の日本作曲界におけるアカデミズムの旗手とも言える山田耕筰は、啓蒙主義的な立場から国民音楽の創設を訴え、日本語によるオペラ《夜明け》(のちに《黒船》と改題、1940)をはじめとした国民オペラの作曲に執心した訳だが、日本で「国民楽派」に近い存在として認識されたのは、ロシアにおける展開と同様、反アカデミズム的な新興作曲家連盟の方であった。その背景にある、1934年から37年にかけて複数回来日したロシアの作曲家アレクサンドル・チェレプニンの影響力は看過できない¹²。チェレプニンは、「日本のグリムカを山田耕筰の姿に見」たと言いつつも¹³、むしろ山田より若い世代の新興作曲家連盟の作曲家たちと積極的な関わりを持ち、彼らに民族主義的アプローチからの作曲活動を促すとともに、「日本国民的音楽創作奨励」を目的としてチェレプニン賞作曲コンクールを実施したり、日本および中国の作曲家による作品からなる楽譜集「チェレプニン・コレクション」で彼らの作品を出版したりと、若手の育成と海外への紹介に尽力した。チェレプニンは日本の若手作曲家に対して、「諸君の音楽がより國民的であるだけ、その國際的価値は増すであらう」と提言しており¹⁴、先に取り上げた国民オペラに関する家里と山田の主張と同様、国民性の追究と國際性の獲得が表裏一体のものとして捉えられていたことが窺える。

一方、このような傾向とは異なるコンテクストで、1940年代に愛国主義的な音楽全般を指して「国

12 チェレプニンと日本人作曲家たちとの関わりについては、熊沢彩子の研究に詳しい(熊沢彩子 (2008)「日本人作曲家の「日本的」作曲：1930年代の創作理念」戸ノ下達也・長木誠司編『総力戦と音楽文化：音と声の戦争』青弓社；熊沢彩子 (2009)「アレクサンドル・チェレプニンと日本の作曲：1930年代の洋楽創作における『日本』」東京藝術大学大学院音楽研究科博士論文、ほか)。なお、熊沢の研究では、作曲の理想を唱えた「国民音楽」論は実際の創作が増加するにつれて鳴りを潜め、代わって創作の盛り上がりとともに勃興したのが「日本的作曲」論であるとし、それぞれを別の論調として位置付けている。
13 チェレプニン、アレクサンドル (1936)「日本の若き作曲家に」湯浅永年訳『音楽新潮』8月号、2-4頁。
14 チェレプニン (1936)。

民音楽」という語が用いられる例も頻出する。この場合は同時期に盛んに使われた「厚生音楽」という語と類似した意味になり、国民の情操を育み団結させる「健全」な娯楽音楽のことである。その対義語として、「頹廢音楽」があると見なすことができよう。この用法で特徴的なのは、特定のジャンルないし特定の形式の音楽を指すのではないという点である。この意味での「国民音楽」は、時局に即した内容の音楽でありさえすれば、愛国歌謡・軍歌・唱歌・浪花節・軽音楽等あらゆるジャンルを包含していたのである。

5. おわりに

以上で見てきたとおり、「国楽」「国民楽派」「国民音楽」といった語は、時にコンテクストを共有し、またそれぞれの語でも複数の異なるコンテクストを併せ持ちながら採用されてきた。そしてその根底にある理念も単一ではなかったことは、ドイツ・ロマン主義的アカデミズムと民族主義を標榜する反アカデミズムの双方の潮流が、「国民音楽」という旗印を共有していた例に明らかである。さらに言えば、西洋的音楽理論を基盤とする日本人作曲家にとっては、「国民音楽」の作曲はナショナリズムのみならず、一種のセルフ・オリエンタリズムの発露でもあったと言えよう。

本稿は近代音楽研究を地域横断的に進めていく上で意識すべき問題の一つを提示したに過ぎないが、今後も用語と意味の紐付けについて、時代・地域ごとのさらなる検証と比較考察を続けていくことを課題としたい。

18世紀後半から19世紀初頭の ワルシャワの作曲家と音楽会活動

——近代ポーランド市民音楽形成に関する基礎的考察——

白木 太一

大正大学文学部

1. はじめに

ポーランド（1795年まではポーランド・リトアニア共和国、その後は様々な国家に分属した）は、近世末期から近代初めにかけて、政治的にも社会的にも身分制社会から国民国家形成の時代に移りつつあった。そうした変化と音楽文化とはどのような関係にあるのか。

本稿では、18世紀後半から19世紀初頭（1764～1830年）のワルシャワを例にとって、その音楽文化がどう変化したのかを、主として作曲家の活動基盤と音楽会の状況を中心に考察してみたい。

本論に入る前に、第二次世界大戦後の研究史を概観しておきたい。ストゥルミウオの『19世紀ポーランド音楽活動素描』（Strumiłło 1954）は、この時期の音楽活動を取り上げた先駆的な研究書である。また、プロスナクの『18世紀ワルシャワの音楽文化』（Prosnak 1955）は、分野別に18世紀の音楽文化の状況が詳細にまとめられている。ロマノヴィチ編の『ポーランド音楽文化史』（Romanowicz 1966）は、音楽論に重点が置かれているが包括的な音楽文化史のひとつである。同著者の『ポーランド音楽史 古典主義1750～1830年』（Romanowicz 1995）は、新たなポーランド音楽史全集の一巻であるが、内容的にはその焼き直しといえよう。

1970年代に入ると、当時の新聞記事をもとにしたコンサートの統計的分析が行われるようになった。プキンスカ＝シェピェトフスカ「ワルシャワのコンサート活動1800～1830年」（Pukińska-Szepietowska 1973）は代表的なものである。また、シュヴェドフスカ『18世紀のポーランドの雑誌の中の音楽：スタニスワフ期（1764～1800年）』（Szwedowska 1984）やクフィアトコフスカ「1795～1806年のワルシャワの音楽活動」（Kwiatkowska 1984）も同様である。一方、ジュラフスカ＝ヴィトコフスカの研究、『スタニスワフ・アウグストの宮廷と劇場における音楽』（Żórawska-Witkowska

2000）ならびに「18世紀後半のワルシャワのオペラ」（Żórawska-Witkowska 1995）は、スタニスワフ・アウグスト期の文化史の一環として音楽文化をとらえる試みである。

さらに、今世紀になると、とりわけ19世紀初頭の音楽文化を当時の社会との密接な関連のもとでとらえようとする研究が出された。19世紀初頭の音楽文化史を多角的にまとめたゴルトベルクの『ショパンのワルシャワにおける音楽』（Goldberg 2008）もその一つである。また、ヘフリンスカの『ポーランド音楽史、ロマンティズム（第一部）1795～1850年』（Chechlińska 2013）はこうした視角の現段階でのもっとも包括的な記述である。

一方資料としては、2013年に完結した『ポーランド音楽百科事典 人物編』（Dziębowska, ed. 1979-2013）がこの時代の作曲家の基礎的なデータを知る上では不可欠であるし、エルスネルやショパンが残した一次史料（Elsner 1957; ヘルマンほか編 2012）も重要であることを指摘しておきたい。

2. スタニスワフ・アウグストの治世（1764～95年）におけるワルシャワの音楽文化

共和国最後の国王スタニスワフ・アウグストの30年余りの治世は、弱体化していた中央権力を行政府の強化と議会の健全化で補う改革を行い、その集大成として、1791年にはヨーロッパ初の近代成文憲法である5月3日憲法を制定した。彼は同時に、啓蒙主義を基軸とする国民文化の普及を積極的に推進した。国王周辺の知識人を集めて開かれた木曜昼食会、イエズス会解散令を契機に創設された国民教育委員会（1773～94年）は、その中核をなすものであった。同時にワルシャワにおいては、カフェや読書室など公共圏の発達が著しかった。これらは、マグナート宮廷の閉鎖的な空間から都市市民も含めた広範な市民層へと文化活動を拡大させる契機になったといえよう。

18世紀後半の音楽文化の中心は、当初は王宮を

中心としたワルシャワだけではなく、各地の有力マグナート宮廷（プーヴィのチャルトリスキ家やニエシフィエシのラジヴィウ家など）、ルヴフやクラクフなどの他の都市、あるいはチェンストホーヴァのヤスナ・グラ修道院などに分散していた。王宮に関しても、18世紀半ばのアウグスト三世の治世（1734～63年）には、平民を排除した宮廷劇場がその音楽文化の中心であった。こうした状況に一石を投じたのがスタニスワフ・アウグストによる国民劇場創設であった。

スタニスワフ・アウグストは、新聞や出版物と並んで、劇場を啓蒙主義プロパガンダの有力な手段と考えた。いきおい国民劇場は、強い公共性を帯びたものになった。1765年5月に創設されたこの劇場の最大の特徴は、平民へのチケットの解放である。同時に街の至る所に広告が掲示された。1779年にオペラルニアからクラシンスキ宮殿に会場が移った時のおよそ1000席の客席のうち、三、四階は平民席であった。国民劇場の座席の平民への開放が、身分制社会再編に間接的に果たした役割も少なくない。

この劇場の今一つの特徴は初めてポーランド人歌手団が雇われたことである。1765年から94年にかけて上演されたオペラの内訳を見ると、イタリア物122、フランス物78、ポーランド物59、ドイツ物47となっている。アウグスト三世期と比べると、ポーランド・オペラの上演数が増えている。特に多く上演されたオペラの作曲家は、バイジェツロ、チマローザ、サリエリ、モーツァルト（《ドン・ジョバンニ》、《後宮からの誘拐》、《魔笛》）であった。一方ポーランドの作曲家では、マチュイ・カミエンスキ、ヤン・ダヴィッド・ホラント、アントニ・ヴェイネルト、ヤン・ステファニ、アレッサンドロ・ダネーズィなどがあげられる。なかでもステファニ作曲、ボグスワフスキ脚本の《奇跡、クラクフの人々と山岳地方の人々》が当時として異例の多数の観客を動員することになった。ステファニ（1746-1829）はチェコ出身だが、イタリアに留学後、ウィーンの貴族宮廷で活動していた。その時に知り合ったポーランド国王の親戚アンジェイ・ポニャトフスキを仲介としてワルシャワで音楽活動をするようになった。またボグスワフスキはワルシャワで俳優として頭角を現したが、その後ポーランド各地を転々とした。彼の才能を知ったスタニスワフ・アウグストによってワルシャワに呼び寄せられた。このオペラは、対立するクラクフと山岳地方の民衆が一青年の尽力で団結する話であるが、第一幕のマズル、クラコヴィアク、山岳地方の民

謡の引用はそれぞれの地域の伝統音楽に根差したものであった。またヴォードヴィル形式での上演は、国家存亡の危機にあった共和国の民衆に直接呼びかける効果をもたらし、音楽を通じて各地域を超えた団結を呼びかけるには大きな武器となった。1794年3月1日の上演後まもなく、コシチューシコ蜂起が勃発することになるのも大変示唆的である。

また、スタニスワフ・アウグストは公共行事の場においても積極的に音楽を活用した。とくに四年議会の改革が頂点に達した1791年から1792年にかけてはその多くの例がみられる。1791年4月23日にはジョバンニ・バイジェツロ（1746-1816）作曲の《わが主イエス・キリストの受難》が王宮で上演された。また、1792年5月3日には、聖十字架教会で、憲法制定一周年式典が行われた際に、バイジェツロの《テ・デウム》が演奏された。バイジェツロは当時のヨーロッパの代表的な作曲家で、ペテルブルクへの道中、偶然ワルシャワ宮廷に滞在したのだが、スタニスワフ・アウグストは彼を宮廷に雇い、ポーランドの国家再建の広告塔としての役割を託した。《テ・デウム》演奏は作曲家自身の合唱指揮、アントニオ・タドリーニの指揮のもとで、およそ200名が演奏に加わった。演奏後、国王はいわゆるワルシャワを南北に貫く「王の道」に従者や市民たちとともに行進し、節理の神殿の序幕など、憲法礼賛の儀式を執り行っている。もともとこの曲は古典派の様式に基づいているが、華やかな金管を伴い、祝典音楽としての壮麗さを備えていた。その壮麗さの故か、のちにナポレオンもアミアン和約記念コンサート（1802年）と自らの皇帝戴冠演奏会（1804年）でこの曲を取り上げている。

また、18世紀後半のワルシャワではコンサートも頻繁に演奏された。場所は王宮やマグナート宮廷（首座大司教宮、マワホフスキ宮、ルボミルスキ宮）であった。そこではハイドン、チマローザ、ディッターズドルフ、ゴセック、プレイエルなどのシンフォニアや交響曲、ピアノ作品ではモーツァルト、コジェルフなど、宗教作品ではハイドン、ベルゴレージ、ハッセ、バイジェツロの作品が頻繁に演奏された。また、ポーランド人作曲家ダンコフスキやエンゲルなどの交響・器楽作品も演奏されている。聖ヤン大聖堂付のヤン・エンゲル（1778年没）は少なくとも11曲のシンフォニアを作曲したといわれている。それらはナポリ楽派風の急一緩一急のスタイルの小編成の管弦楽による作品であり、ハイドンらの古典交響曲の一時代前の様式

であり、それぞれの作曲家の個性が十分に表れたものとはいいがたいが、スタニスワフ・アウグスト期のワルシャワでは人気を博していた。

3. 1795～1830年のワルシャワにおける音楽文化

1795年、ポーランド・リトアニア共和国はロシア、オーストリア、プロイセンによって領土を分割されて国家が消滅した。1795年から1830年までのワルシャワの音楽文化は、それまでの啓蒙君主保護下でのそれとは大きく異なる環境の下で営まれていった。

統治面からみると、この時期のワルシャワは大きく三つの時期に分けることができる。

第一期はプロイセン王国の地方都市であった1795年から1807年までの時期である。この時期のワルシャワの人口は分割前の11万5千人から大幅に減っていた（1795年には6万4千人）。職業別では軍人が増えたが官吏、職人、商人は減少した。音楽面で特筆すべきは、ルヴフ（リヴィウ）で多くのオペラの脚本や翻訳を手掛けていたボイチェフ・ボグスワフスキがワルシャワに戻ってきた点である。彼は1799年に国立劇場の音楽監督に就任し、彼を中心にワルシャワのオペラ活動が活性化された。また、プロイセンの官吏としてワルシャワに赴任していたE. T. A. ホフマン（1776-1822）によって「音楽協会」が設立されたことも重要であった（1804～1807年）。この協会のレパートリーはドイツ古典派の作品が中心であった。ワルシャワで初めて、ベートーヴェンの交響曲第1番が演奏されたのもこの協会の賜物であった。

第二期はワルシャワ公国の首都であった1807年から1815年までの時期である。ナポレオン傘下のポーランド人が運営する国家、ワルシャワ公国は在地の有力者との連携を保ちつつ、ナポレオン帝国の共通項であった中央集権と官僚制の整備をめざした国家であった。文化面でも、共和国時代からの継承である知識人主体の教育院が設置されて、啓蒙文化の普及が図られた。他方では厳しい検閲が実施され、1809年のオーストリア軍占領時代は情報統制が厳しくなり、開催されたコンサートの数は他の時期と比べて少なかった（新聞記事に残る限りでは1809年の一件のみ）。同月6月のナポレオンによる解放後は彼の対ロシア政策に組み込まれた。

第三期は1815年から1830年にかけてのポーランド王国の首都であった時期である。ポーランド

王国はロシアの庇護下に創設された国家であるが、この時期は比較的自由的な形でポーランド文化が発展した。ワルシャワに関しても平和が回復したことで、1816年には10万人であった人口が1830年には14万5千人に増加した。また、農業だけでなく木綿工業の振興、ポーランド銀行設立などによって産業振興・工業化が進展し、都市計画も進められた結果、以前よりも都市民がさらに台頭し、官僚・知識人が増加し教育が整備された。神学、法学、医学、哲学、学問芸術の五学部から成るワルシャワ大学が創設されたのはその最大の成果であった（1816年）。音楽文化の面においても雑誌、音楽批評、音楽出版の発展が著しかった。

では、こうした状況の変化の中で、ワルシャワの音楽文化はスタニスワフ期と比べてどのような変化がみられたのだろうか。以下では、当時の作曲家と音楽会の特徴を検討したい。

3.1. 19世紀初頭の作曲家の活動基盤

作曲家の活動基盤はその時期の社会の情勢に応じて変化する。19世紀初頭の場合は、近世的なタイプのマグナート庇護下の作曲家から、近代的なタイプの都市を活動拠点とする作曲家への変化がみられた時期であったといえよう。

前者のタイプの作曲家のひとりにフランチシェク・レッセル（1780頃-1838）がいる。彼は父ヴィンツェンティとともに二代にわたって、プラーヴィのチャルトリスキ家に仕えた宮廷音楽家であった。チャルトリスキ家の援助でウィーンに留学し、ハイドンに師事した。帰国後はルボミルスキ家（居城ウィンツト）に仕えた。彼は、ハイドンの影響を強く受けた、古典派ソナタ形式のピアノ協奏曲作品14（1801年）、弦楽四重奏曲第8番作品19などの室内楽曲、三曲のピアノソナタ作品2をはじめとする器楽曲を作曲した。一部の楽章にはマズルなど、民族音楽の要素も見られる。晩年は音楽とは無縁の生活を送り、ピョートルクフで死去した。ポーランドにおける古典派音楽開拓者としての意義は極めて大きく、ポーランド音楽史では重要な人物であるが、存命中は忘れ去られ、音楽家として不遇の生涯を送ることになった。

一方、後者のタイプの音楽家の一人がユゼフ・クサヴェリ・エルスネル（1769-1854）である。彼はシロンスク地方生まれのドイツ人であった。その後ウィーンで医学を学ぶが、職業音楽家になることを決意した。1792年、当時オーストリア領だったルヴフに移り、ボグスワフスキと知り合った。彼の推薦で1799年、ワルシャワ国民劇場の楽長に

就任し、1802年にはポーランド人歌手と結婚して公私ともにポーランド社会に溶け込んでいった。彼の作風もハイドン、モーツァルトらの古典派音楽を忠実に踏襲したものが多い。初期のベートーヴェンの作品との共通性を感じさせる作品10の三曲のヴァイオリン・ソナタ、愉悦感に満ち溢れた二長調の七重奏曲（1830年）、オペラ、オラトリオ《わが主イエス・キリストの受難》（作品65）、複数のミサ曲、レクイエムなど（そのうちいくつかはポーランド語の歌詞によるミサである）多数の作品が残されている。当時のワルシャワの知識人層との深い人的な繋がりを利用して、ポーランド王国時代のワルシャワ音楽界を背負って立つことになった。その後1821年にはワルシャワ音楽院を設立し校長に就任している。

同じく都市ワルシャワの成長を土台に自らの名声を確立した人物としては、カール・クルピンスキ（1785-1857）があげられる。彼はポーランド系ドイツ人のオルガニストの息子としてヴィエルコポルスカ地方で生まれた。ルヴフ近郊のポラノフスキ家の宮廷楽団でヴァイオリンを弾いて頭角を現した。1810年、ワルシャワに出てエルスネルの推薦で紹介されたボグスワフスキの後援で、国民劇場の副指揮者に抜擢された。その後彼は、エルスネルの台頭を追いかけるようにワルシャワ音楽界で栄華の道を上り詰めていった。彼は室内楽やピアノ曲、さらにオペラや宗教曲を多数作曲したが、その作風は古典派音楽からロマン派音楽への過渡期にあると言える。メロディーの美しさ、曲想のバラエティーいずれの面においてもエルスネルを凌ぐ独特の個性を持っている。その特徴はウェーバー風のクラリネット協奏曲（現在は第一楽章のみが残されている）、初期のショパンを彷彿とさせる華麗で重厚なポロネーズ集やマズルカ集、ロッシェニ風のアリア・ブッフアに基づいたオペラ《チオルシュティンの城》、14世紀のポーランド王国女王ヤドヴィガとリトアニア大公ヤギェウォとの結婚の経緯を描いた歴史オペラ《ヤドヴィガ、ポーランドの女王》、流麗な楽想の《テ・デウム》などにも如実に表れている。

ところでこの時期のワルシャワで活躍した作曲家たちの中には、演奏会やサロン音楽を通じてその名を知られた人々がいる。彼らはフィールド、フンメル、バガニーニと同じように、ワルシャワでの自らの作品の演奏を通じて、そのヴィルトゥオーゾ振りを遺憾なく披露した。

カール・リピンスキ（1790-1861）はポドラシェ地方のラジン生まれである。父フェリクスもヴァ

イオリニスト兼作曲家兼指揮者であった。1814年、ウィーン滞在中にシュポーアの推薦を受けてヴァイオリニストの道を進んだ。彼は、超絶技巧を駆使した4曲のヴァイオリン協奏曲（作品14、21、24、32）、当時ヨーロッパで流行していたロッシェニやベッリーニなどのオペラのアリアなどを主題にしたヴァイオリンをソロとする変奏曲や幻想曲などを多数作曲し、演奏家としても認知された。

一方ピアノ演奏で一世を風靡したのが、マリア・シマノフスカ（1789-1831）であった。彼女はワルシャワの富裕なビール醸造業者ヴォウオフスキを父に生まれている。父が運営するサロンでの環境をバネに成長し、ピアニスト、作曲家としての腕を磨いた。その間彼女は25曲のマズルカ、6曲のポロネーズ（へ短調、ロ短調）、ワルツ、ノクターン（変ロ長調）、エチュード・プレリュードなど、およそ113曲のピアノ曲を作曲した。1815年から28年にかけてのヨーロッパツアーでは、ゲーテやミツケヴィチの称賛を受けた。先輩格であったフンメルやフィールドも作品を彼女に捧げている。

それではこの時期のワルシャワの音楽会はどんな状況だったのか。分野別に見てみたい。

3.2. 1800～1830年のワルシャワの音楽会

◆オペラ

オペラの拠点は1826年まではクラシンスキ宮殿であったが、同年により規模の大きいワルシャワ大劇場が完成した。演目は西欧オペラでは、モーツァルトの《魔笛》（1802年）、ロッシェニの八つのオペラ（1824～30年）、ウェーバーの《魔弾の射手》（1826年）などが中心であった。

一方この時期、エルスネルとクルピンスキが自ら作曲したオペラを次々と上演した。とりわけエルスネルの《レシエク白公》（1809年）、クルピンスキの《ヤドヴィガ、ポーランドの女王》（1814年）、《チオルシュティンの城》（1819年）が有名である。《チオルシュティンの城》はジグムントの形で演奏される。ストーリー的には幽霊伝説とシュラフタの勇敢な気質を称える傾向が強く、その点ではスタニスワフ・モニューシュコ（1819-1872）の《幽霊屋敷》の先駆と考えることができる。西欧的・モーツァルト的特徴と民族的モチーフが融合したオペラということができる。このオペラは大きな支持を得たが、こうしたスタイルは、ワルシャワ聴衆が好んだ最大公約数的なオペラであったともいえよう。

◆儀式音楽

この時期のワルシャワでは聖ヤン大聖堂、聖十字架教会などが儀式音楽の中心会場になっていた。そこでは、ハイドン《キリストの七つの言葉》、《天地創造》、モーツァルト、ケルビーニ、フンメルのレクイエムなどが頻繁に演奏された。

この時期のワルシャワの儀式音楽で注目されるのは、時の権力者あるいはそれに準ずる人物を称える音楽が頻繁に演奏されたことである。ワルシャワ公国時代には、エルスネルが《ナポレオンを讃えるカンタータ》(1812年8月15日、国立劇場)や《ユゼフ・ポニャトフスキを讃えるカンタータ》(1813年11月28日、ルター派教会)を作曲している。またクルピンスキは《モジャイスクの戦い(ポロディノ近郊の戦い)》(1812年)を作曲してナポレオンの対ロシア戦での活躍を称えた(ただしこの作品はその後、ナポレオンがモスクワ戦役で大敗北を喫した後は《戦いを想起させる大交響曲》とその名称をより抽象的なものに変更している)。エルスネルはポーランド王国時代になると《皇帝アレクサンドル一世の名前の日を記念するカンタータ》(1817年9月10日、国立劇場)を作曲した。またアレクサンドル一世死去に際しては、1826年4月7日に聖ヤン大聖堂で、ペルゴレージの《ミゼレーレ》、コズウォフスキのレクイエム、サリエリの《サルヴェ・レギナ》が、4月10日から13日にかけてコズウォフスキのレクイエム、モーツァルトのレクイエムが演奏されたが、同時期にエルスネルはルター派教会で自ら作曲したレクイエムを演奏している。このレクイエムは元々啓蒙主義思想家スタニスワフ・スターツ追悼のために作曲されたものだが、エルスネルは急遽アレクサンドル一世に追悼者を変更している。また4月13日には、シナゴークとロシア正教会でも音楽式典(作品不明)が行われている。一方ニコライ一世が即位した1829年5月24日には、クルピンスキが《テ・デウム》を、またエルスネルが《ミサ・ソレムニス》を披露している。この曲の初演ではヴァイオリンのソロをリピンスキが担当し、聖ヤン大聖堂で華々しく行われた。

◆サロン音楽

この時期ワルシャワでは、音楽サロンが定期的で開催されていた。主催者は大貴族から知識人、富裕市民まで様々であるが、サロン主を念頭に作曲されることが多かった。

ヨゼフ・クリストフ・ケスレル(1800-1872)のサロンは1829年から毎金曜日に開催された。

ウィーン育ちで自らも傑出したピアニスト兼作曲家であった彼はショパンと親交があった。彼のエチュード作品20はショパンのエチュードに大きな影響を与えた。一方ショパンもコンチェルトを室内楽版に編曲し、ケスレルのサロンで演奏している。このサロンではリース、フンメル、ベートーヴェン、ドゥセクなどの室内楽曲が演奏された。

また下層シュラフタ出身のフルート奏者、ユゼフ・チホツキ(1783~1849年)のサロンは毎月曜日に開かれた。こちらのサロンはウィーン古典派の楽曲が中心で、エルスネル、オンスロウ、ショパン、ドブジンスキなどが自らの作品を謹呈している。アントニ・ラジヴィウはマグナートの末裔であるが、作曲家兼チェリストとして知られる。彼はフリードリヒ二世の姪と結婚し、そのサロンは18世紀末に全盛だった。ショパンもピアノ・トリオや作品3の《序奏と華麗なポロネーズ》をこのサロンに献呈している。

総じてサロンの聴き手は、音楽的知識の豊富な、洗練された耳の持ち主が揃っていた。そのため、サロンでの名声が公共演奏会での成功の試金石になったのである。

◆公共演奏会

ワルシャワの公共演奏会は、ポーランド王国期の政治・社会的安定を受けて、1820年代に全盛を迎えている。その中心会場は劇場で、演奏会の形式は単独演奏者の場合は少なく劇の幕間に行われるケースや、ヴィルトゥオーゾの出演を中心とするオムニバス・コンサートが多かった。

単独コンサートの代表的演奏家の例としては以下のものがあげられる。

マリア・シマノフスカは1823年5月にフンメルとフィールドのピアノ協奏曲(曲目不明)などを演奏した。さらに1827年1月から2月にかけて四度演奏会を開いている。そのうち二回はフンメルのピアノ協奏曲(曲目不明)が中心で、ブリランテ様式の華麗な演奏を強調するものであった(国立劇場ホール)。

バガニーニも当時ワルシャワで頻繁に演奏会を開いている。特に1829年5月から7月にかけて集中して11回演奏会を開催した。同年5月24日は皇帝夫妻のためのコンサートを開いた。さらに7月は自作の協奏曲、変奏曲を演奏し、最大600名の聴衆を動員した(場所はいずれも国立劇場ホール)。

フンメルもまたこの時期のワルシャワのコンサートの寵児であった。彼は1828年4月から5月

にかけて四回演奏会を開き、700名ほどが聴いた。そのうち三回は自作（うち三回はピアノ協奏曲を含む）のみのコンサートだった。4月はモーツァルトやグルックなどの変奏曲を演奏している（市庁舎ホール、国立劇場ホール）。

しかし、当時の演奏会プログラムは、こうした人気演奏家の単独コンサートを除いてはオムニバスのものが多かった。ワルシャワ時代最後のショパンは、1829年12月から30年10月にかけて四回演奏会を開いている（三回は国立劇場ホール、最初のは旧社交クラブホール）。またカロール・リピンスキは、1828年1月から2月にかけて三度演奏会を開いている。そこではヴィオッティ、ローデの協奏曲と並んで自作が披露された（国立劇場ホール）。彼は1829年6月にも国立劇場で演奏会を開いている（曲目不明）。

ショパンやリピンスキのコンサートは、序曲⇒コンチェルト第一楽章⇒アリア⇒変奏曲⇒アリア⇒聴衆が与えたテーマの即興（ショパン）、あるいはオペラ序曲⇒協奏曲⇒序曲⇒ファンタジア（リピンスキ）といった形式で、幕間の形で大曲の一部だけが細切れで用いられていた。ショパンの1830年3月17日のコンサートでは、ヘ短調協奏曲と《ポーランド民謡の主題の変奏曲》が演奏されたが、それは細切れの形で、クルピンスキとエルスネルの序曲、パエルの「ラ・ビオンディナ」の変奏曲が前後に入っている。また900名が参加したといわれる1830年3月22日のコンサートでは、ノヴァコフスキ《交響曲》、自作《コンサート・アレグロ》、ベリオル《変奏曲》、自作ヘ短調協奏曲から2・3楽章、自作《ロンド・クラコヴィアク》、アリア、ショパンの即興演奏の形で演奏されている。1830年10月11日のコンサートでもホ短調協奏曲が途中の歌によって分断される形になっている。

こうした演奏会プログラムが流行した背景としては、オーケストラ、聴衆の双方からの原因があったと考えられる。少し前の時期になるが、1816年の『ワルシャワ・海外通信新聞』（GKWN 1816, nr. 98）の記事を見てみよう。「我々の所ではコンサートは幸せな状態にはない。稀に誰かが成功しても、関心のある人々を惹きつけることは少ない。どうしてそういうことが起きるのか。公衆がコンサート離れをして、コンサートは良いものではないという固定観念を持ってしまうためなのか。あるいは音楽家たちも、聴き手の不注意さに出会うがゆえに演奏に配慮がなくなってしまうためなのか。我々はこの相反する二つの見解のいずれをも否定

することはできない。当然、この二つの見解を一つに合わせてそこから真実を引き出すことが出来る。我々の公衆は音楽的ではない。それは少なくとも器乐的な部分に関しては最も確実なことである。しかし半面で認めなくてはならないのは、もし少数の愛好家が音楽の催しに出席しても、外国での記憶が彼らの心の中で拭い去られていないとすれば、我々のオーケストラにどんな見解を持ち、どんな印象を抱くかということである」。

上記の記事が示すように、当時のワルシャワのオーケストラは、国立劇場管弦楽団（団員は30名程度）を除いて常設のオケがなく、水準も高いとは言えなかった。そのためオーケストラが主役となる交響曲の全曲演奏はめったになく、オペラ序曲やアリアが中心であった。半面で公共演奏会に参加したワルシャワの聴衆の多くは、多楽章形式の曲を一続きに聴くことには慣れておらず、イベントを観ることが主目的で、ショー的な演奏スタイルが好まれた。内省的で多楽章の楽曲よりはコンチェルト形式で、ソリストが即興で聴衆を引き付けるスタイルが好まれたということもできるだろう。

そうした聴衆の好みを満たす趣向として当時のワルシャワでは、「驚異の子供たち」という表現で、ヴィルトゥオーゾを売り物にするソリストの演奏が大きな人気を博した。たとえばコントスキ一家は、父グジェゴシを中心として数歳の子供まで一家を動員したショー的なコンサートで聴衆を釘づけにした。彼らは1823年から27年まで七回のコンサートを開いたが、ピエール、リースの作品を含むオムニバス・コンサートであった（国立劇場ホール、音楽院ホール、ザクセン宮殿ホール）。因みに、父親の人間関係の恩恵で幼児の段階からデビューした「驚異の子供たち」のうち、二人（アントニとアポリナリ）は音楽家として大成したが、残りの三人（エウゲニア、カロール、スタニスワフ）は鳴かず飛ばずであった。

ここで1800年から1830年までのワルシャワの公共演奏会において多く演奏された作曲家とその演奏回数を挙げてみよう。ベートーヴェン5、ケルビーニ6、ハイドン22、ファンメル16、モシュレス6、モーツァルト18、パガニーニ15、ロッシェニ44、ヴィオッティ7、ウエーバー4、ショパン9、エルスネル22、クルピンスキ30、リピンスキ11。こうした作曲家の選定に特徴的な点は、(1) オペラ序曲やアリアなどが多く演奏されたため、ロッシェニの上演回数が多い、(2) ウィーン古典派の作品の中では、比較的規模の小さいハイドンやモー

ツァルトの方がベートーヴェンよりも好まれた、(3) ポーランド人作曲家の中では、政治的にも力のあったエルスネルとクルピンスキが上位を占めているということである。

4. むすびに代えて

以上、駆け足になったが、18世紀後半から1830年までの時期のワルシャワの音楽文化の特徴を概観した。これを見る限りでは、紆余曲折を経ながらも市民社会を基盤とする一定の音楽文化の基盤が確立されつつあったことがうかがえる。上記の公共演奏会の発展は多数の「聴衆の誕生」を意味するものであったし、作曲家が公共機関の中で自活できるようになり、その地位が根本的に変化したことも重要な変化と言えよう。それらを支えた要素として、音楽教育の発展と定期刊行物の刊行も挙げることができるが、今回はその詳細は省略する。

その後、19世紀半ば以降のワルシャワの音楽文化は、11月蜂起(1830年)から1月蜂起(1863～64年)への展開の中で、市民社会の音楽から国民楽派の音楽へとその重心を移していくことになる。その国民楽派の在り方も、スタニスワフ・モニューシコのように民謡・舞曲・習俗を取り入れたオペラをバックグラウンドとするケース、あるいはオスカル・コルベルク(1814-1890)のように民謡、民俗の収集を母体とするケース、またヴェニヤフスキ兄弟(ヘンリク(1835-1880)、ユゼフ(1837-1912))やモリツ(マウリツィ)・モシユコフスキ(1854-1925)のように民族舞踊をショーピース的に披露するケース、さらにはイグナツィ・パデレフスキ(1860-1941)やミエチスワフ・カルウォヴィチ(1871-1909)などのように後期ロマン派の様式を十分に吸収しながらその中に国民主義的な要素を盛り込んでいくケースなど多様な展開がみられた。1830年までのワルシャワ市民の音楽文化は、そうした多様な19世紀半ばの音楽文化を生み出す前提になったということもできよう。

主要参考文献

- 白木太一(2007)「近代初頭ポーランドの作曲家たち」
渡辺克義編『ポーランド学を学ぶ人のために』世界
思想社、150-169頁。
- 田村進(1980)『ポーランド音楽史』雄山閣。
- ゾフィア・ヘルマン、ズビグニェフ・スコヴロン、ハンナ・

- ヴルブレフスカ=ストラウス(編)(2012)『ショパン全書簡1816～1831年 ワルシャワ時代』関口時正・重川真紀・平岩理恵・西田諭子訳、岩波書店。
- Czechlińska, Z. (2013), *Romantyzm, Część pierwsza 1795-1830, Historia muzyki polskiej*, t. V, Warszawa.
- Chomińska, J. M. and K. W. Chomińska (1995), *Historia muzyki polskiej*, t. 1-2, Warszawa.
- Dziębowska, E. (ed.) (1979-2013), *Encyklopedia muzyczna PWN, Część biograficzna*, Warszawa.
- Elsner, A. (1957), *Sumariusz moich utworów muzycznych*, Nowak-Romanowicz (opr.), Kraków.
- Goldberg, H. (2008), *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford.
- Kwiatkowska, M. (1984), "Życie muzyczne Warszawy w latach 1795-1806," *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, t. 4, Warszawa.
- Prosnak, J. (1955), *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków.
- Pukińska-Szepietowska, H. (1973), "Życie koncertowe w Warszawie (lata 1800-1830)," *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, t. 2, Warszawa.
- Romanowicz, A. N. (ed.) (1966), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1-2, Warszawa.
- Romanowicz, A. N. (1995), *Klasycyzm 1750-1830, Historia muzyki polskiej*, t. IV, Warszawa.
- Strumiłło, T. (1954), *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku*, Kraków.
- Szwedowska, J. (1984), *Muzyka w czasopiśmie polskim XVIII wieku, Okres stanisławowski (1764-1800)*, Warszawa.
- Żórawska-Witkowska, A. (1995), *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa.
- Żórawska-Witkowska, A. (2000), "Opera w Warszawie w drugiej połowie XVIII wieku, Od dwoerskiego teatru Augusta III do publicznego teatru Stanisława Augusta Poniatowskiego," *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, pod redakcją M. Jabłońskiego, Poznań.

ヨーゼフ・ヨアヒムとハンガリーの文化ナショナリズム

太田 峰夫
宮城学院女子大学

1. はじめに

本稿では、19世紀の著名なヴァイオリニストであるヨーゼフ・ヨアヒム（1831-1907）とハンガリーの文化ナショナリズムとの関わりについて考察する。

周知のように、ヨアヒムは19世紀の中欧を代表するヴァイオリニストの一人だった。彼はヴァイオリン演奏の第一人者としてながく活躍し、ブラームスの《ヴァイオリン協奏曲》をはじめとする多くの作品を初演したほか、作曲家としてもヴァイオリンの小品や演奏会用序曲、ヴァイオリン協奏曲などを残している。また、ベルリンの音楽院の教授兼院長としても、数多くの弟子を育てたことで知られている人物である。

半世紀近くの間、第一線で活動していただけあって、今日われわれは彼の仕事についてかなり詳細に知ることができる。そこで本稿では、彼の活動の背景の一つとして、ハンガリーの文化ナショナリズムとの関わりについて考えてみることにしたい。

ハンガリーの文化ナショナリズムとの関わりに注目するのは、ヨアヒムの実質上の出身地がハンガリーの中心都市ペシュトであり、彼もまた、そのことにこだわりを持っていたからにはほかならない。彼はドイツ音楽の紹介者として有名だが、じつはブルゲンランド出身のユダヤ人であり、幼少期をハンガリーのペシュトで過ごしているのだ。その意味において、彼は音楽のドイツ性のみならず、音楽のユダヤ性、音楽のハンガリー性の問題とも、少なからぬ関わりを持っていたのである。ヨアヒムにとってユダヤ人という出自がどのような意味を持っていたのかという点についてはすでにボーヒャルト達が2009年の論集においてかなり周到に論じている（Borchard 2009）が、ヨアヒムとハンガリーとの関わりに関しては、ボーヒャルト、ターツリアーン、イシュバックの近年の論考（Borchard 2008; Tállián 2008; Eshbach 2011）がある

とはいえ、まだそれほどの研究の蓄積はない。そこで本稿では、これらの先行研究に依拠しつつ、ヨアヒムとハンガリーとの関係が、いかに19世紀中葉の社会状況によって条件づけられたものであったのかを論じたい。そしてその上で、彼のケースにおいて、ハンガリー人としての自己アイデンティティと音楽のドイツ性への関心とがどのように関連づけられていたのかという問題について現時点での見通しを述べておきたい。

本論は大きく分けて三つの部分からなる。第2節では、ヨアヒムが1861年に行ったペシュトへの演奏旅行に注目し、当時の彼がハンガリーの音楽のナショナリズムに対して、公然と支持を表明していたことを明らかにする。第3節では、彼とペシュトのユダヤ人社会との関係が親元をはなれてウィーンに移った1839年から1861年までの間に変質したことを指摘し、ハンガリーの文化ナショナリズムに彼が接近したことの背景に、ペシュトのユダヤ人社会との紐帯の維持・回復をはかるねらいがあったことを論じる。その上で第4節では、ヨアヒムが音楽のハンガリー性の問題と音楽のドイツ性の問題とをどのように関連づけていたかという問題を考えたい。

2. 「祖国万歳！」

——1861年のヨアヒムのペシュト公演

最初にヨアヒムの1861年のペシュト公演がどのように行われたのか、事実関係を整理しておく。

1861年2月から3月にかけて、ヨアヒムはペシュトを訪問した。ウィーンで二回演奏会を行った際、合間を縫うようにしてペシュトの両親を訪ねたのだ。彼は両親の金婚式にも出席し、ペシュトでも演奏会を二回、3月10日と14日に行っている。1850年代にも彼は二回ペシュトに来ているが、その時は演奏会をしなかった。そのこともあり、1861年の公演は、ペシュトの聴衆にとっても、実に15年ぶりにヨアヒムを聴く機会となったのである。

当時の『音楽新聞 (Zenészet Lapok)』はこの公演の様子をかなり詳細に伝えている。そこから明らかになるのは、ペシュトの人々がヨアヒムをハンガリーを代表する音楽家の一人として迎えたという事実である。そして彼自身もまた、いろいろな場面でハンガリーの音楽のナショナリズムに共感する態度を示したことが、当時の報道から明らかになる。たとえば最初のコンサートにおいて、前年3月にハノーファーで初演したばかりの自作の協奏曲をオーケストラの伴奏で演奏している。《ヴァイオリン協奏曲第2番〈ハンガリー風〉》と題されたこの大作はハンガリーにおいては、ナショナリスト的な作品として受け取られ、大きな成功をおさめた (Zenészet Lapok 1860/1861: 187-189)。一方、ペシュトの音楽学校への助成のために開かれた二回目の演奏会ではヨアヒムはベートーヴェンとメンデルスゾーンの協奏曲を弾いたため、《協奏曲第2番》からは第2楽章しかプログラムに取り上げていない。しかしその時も彼はアンコールとして、近代ハンガリーのナショナリズム運動と密接な関係にある《ラーコーツィ行進曲》を無伴奏で演奏しているのである。

二回の演奏会とも、終演後には盛大な歓迎会が開催された。一度目の歓迎会にはハンガリーの国民オペラの代表的な作者である F. エルケルをはじめ、フォルクマン、モシヨニなど、当時のハンガリーの音楽のナショナリズムを代表する作曲家達が出席している。そしてウィーン時代の兄弟子であり、ハンガリー独立戦争に参加したヴァイオリニストのレメーニも姿をあらわし、かつての後輩をたたえる演説をしている。また第一級の「ジブシー音楽」の演奏者として人気のあったヴァイオリン奏者のパティカールシュ・フェルコーも招待され、ヨアヒムのために演奏をしている。一言でまとめるならば、まるで彼を歓迎するために、ブダとペシュトの主立った音楽家が一同に会したかのようなのである (Zenészet Lapok 1860/1861: 192)。二度目の演奏会の終演後も、ヨアヒムはペシュトの若者達の会合に招待されている。この席で彼は当時親しまれていたエグレッシの愛国的な頌歌『訓辞 (Szózat)』を若者達と一緒に歌い、コンサートで披露した《ラーコーツィ行進曲》をもう一度演奏したという。熱狂する若者達に対してこのヴァイオリニストは、ハンガリー語が話せないことをわびつつ、次に来た時はハンガリー語で挨拶することを約束したらしい。その上で、じつは三つのハンガリー語の単語を知っており、それらを忘れることはないとも述べたという。そしてその三つ

とは、『音楽新聞』によれば、“Éljen a hazal!”、すなわち「祖国万歳！」だったというのである (Zenészet Lapok 1860/1861: 199)。演説の中で彼はまた、ハンガリーにおける国民オペラの創始者として知られるエルケルが、ハンガリー音楽の領域でなしとげた功績を賞賛している。唐突にも見えるこの発言は、エルケルの国民オペラの代表作である《パーンク・バーン》の初演が、まさにヨアヒムの第一回目のコンサートの前日に行われ、大成功をおさめたことをふまえたものだろう。疑いなくこの時、彼は勢いを増しつつあるハンガリーのナショナリズム運動のただ中にいたのである。

ヨアヒムがこれほどまでにハンガリーの音楽のナショナリズムに共感を示すことに対して、奇妙な印象を受ける人は少なくないだろう。というのも今日、彼はむしろドイツ音楽のレパートリーの聖典化・普遍化に貢献した人物の一人として位置づけられることが多いからである。一体、彼のキャリアにとって、このときのペシュト公演はどのような位置を占めていたのだろうか。この問題を論じるのにあたって、まずは作曲家としての仕事の中での協奏曲の位置づけを見ておくことにしよう。

*

1861年のヨアヒムのペシュト公演を、単純に外国で成功した音楽家が故郷に錦を飾った話として捉える限り、それは彼の華々しいキャリアの中におけるささやかなエピソードでしかない。それはさながら1841年のリストのペシュトにおける凱旋公演の焼き直しのようなものである。

しかしながら彼が、この機会に「ハンガリー風」の様式による大規模なヴァイオリン協奏曲をペシュトの聴衆の前に披露している事実を、われわれはやはり重く見なくてはならない。というのもこの協奏曲は、ハンガリーの音楽のナショナリズムに対して当時のヨアヒムがなみなみならない関心を抱いていたことを示すと同時に、作曲家としての当時の彼の方向性もよく示す作品だからである。

全三楽章、40分以上の演奏時間を要するこの作品はヴァイオリン協奏曲としては最大級のものに属する。そうでありながら、増二度音程や符点リズム、伝統楽器ターロガトを思い起こさせる五度の跳躍の反復など、当時ハンガリーにおいて「国民音楽」として親しまれていた「ジブシー音楽」の様式的特徴がはっきり認められる点において、この作品は当時のハンガリーの「国民的な」音楽

文化とも接点を持っていた(譜例)。弟子であるL. アウアーの表現を借りるならば、それは「祖国への捧げ物」としての一面を持っていたのである(Auer 1980: 7)。ヨアヒム自身もそのことを意識していたらしく、1859年のブラームスへの手紙の中でこの協奏曲を「ハンガリー的な作品(Opus hungaricum)」と呼んでいる(JBJ/I: 235)。

ヴィルトゥオーゾが旅行先の土地の民謡をもとに即興演奏を行う慣行は、19世紀前半にも存在した。リストの《ハンガリー狂詩曲》ももとをただせば、この大ピアニストが演奏旅行中につくったピアノ曲集《ハンガリーの歌》を下敷きにして生まれたものにほかならない。これに対して、ヨアヒムの協奏曲は「ハンガリー的な」音楽作品と言っても、民謡の旋律を使っているわけでもなければ、即興で作られているわけでもない。それは何年もかけて周到に用意された作品であり、古典派の交響曲のような、堅実なソナタ形式の構造を備えている点に大きな特色を持つ。《ハンガリー狂詩曲》のようにチャールダーシュの緩急二部構成を踏襲しているわけではないのである。おそらくこれは当時ヨアヒムが、ワイマール時代の上司だったリストの影響下を離れ、ブラームスとともに伝統的な音楽様式の再評価に向かっていたこととも関係しているのだろう。この協奏曲がほかならぬブラームスに献呈されているという事実もまた、そのことを示唆している。

まさにこうした「古典的な」特質ゆえに、この協奏曲はハンガリー独自の様式を確立することを目指すペシュトの音楽家達にとって、一つのありべき方向性を示すものとなっていた。たとえば作曲家のモシヨニは演奏会批評の中でこの作品を「古典的」でありながら「国民的」な音楽として絶賛している。レマーニもまた、二度目の歓迎会の演説において、ヨアヒムの協奏曲に言及し、彼の才能に「ハンガリー音楽の未来」がかかっていることを主張している。こうした評価からも分かるように、ヨアヒムは当時、ハンガリーの音楽のナショナリズムの文脈においても、将来を囑望される存在だったのだ。

3. 「父なる都市」ペシュトとヨアヒムの関係

1861年当時、ヨアヒムはハノーファー王国の宮廷楽長として、すでに安定したポストを持っていた。ヴァイオリニストとしてもロンドンをはじめ、ヨーロッパの各国の都市で、高い評価を得ていた

ことはよく知られる通りである。その彼が、この時期になって「ハンガリー的な」協奏曲を書いたり、ペシュトに戻って演奏会を開いたりしたことには、奇異な感じを持つ人もいるかもしれない。音楽のハンガリー性は当時の彼にとって、一体どのような積極的な意味を持っていたのか。本節では彼とハンガリーとの関係を整理することによって、この疑問にこたえたい。

まず確認しておかなくてはならないのは、ヨアヒムがペシュトに対して特別な愛着を持っていたという事実である。1861年1月の両親への手紙をはじめ、彼は1860年前後の手紙でペシュトをしばしば「父なる都市(Vaterstadt)」と呼んでいる(JJ/II: 126)。ヨアヒムはブルゲンランドのユダヤ人共同体の一つであるキットゼー村の生まれだが、彼の両親はヨアヒムが3歳のときにペシュトに移住している。ペシュトは彼にとって、幼年時代から少年時代にかけての時間を過ごした特別な場所だったのだ。

その後1839年に、母方の従姉妹であるファニー・フィグドルがウィーンからやってきて8歳のヨアヒム少年の才能を見出したこと、彼が親元を離れ、ウィーンの名教師ヨーゼフ・ベームのもとでヴァイオリンを学ぶようになったことはよく知られる通りである。ライプツィヒのヴァイトゲンシュタイン家に嫁いだファニーは少年を自分の住む都市へとよび、ライプツィヒ音楽院で学ばせた。ヨアヒムがメンデルスゾーンに師事したのはこの時期のことである。この後彼はメンデルスゾーンに連れられて、ヴァイオリンの神童として、国際的な活動を展開していく。ちょうど同じハンガリー出身のリストがかつてそうであったように、ヨアヒムはドイツ語圏で研鑽を積んだ後、西ヨーロッパにおいて華々しいキャリアを構築していったのである。

その一方で、彼の場合、ペシュトの両親との手紙のやりとりは長い間続いた。両親だけではない。1860年代になってもなお、ヨアヒムはペシュトのユダヤ人共同体の人々とも連絡を取り合っていた。たとえば1861年7月、同じユダヤ人であり、有望な弟子でもあるL. アウアーがペシュトの親類のもとを訪ねるのにあわせ、ヨアヒムはかねてより親交のあった当地のリヒテンシュタイン家に手紙を送り、彼らを介して弟子に楽器を買い与えている(JJ/II: 152)。活動の拠点が外国に移ってから久しかったとはいえ、ヨアヒムと「父なる都市」ペシュトとの関係はペシュト公演を行った1861年においてもなお、かろうじて残っていたのである。

しかしながら、そのことを指摘しただけでは、彼がハンガリーの音楽のナショナリズムに共感を示すようになったことの説明にはならない。というのもペシュトのユダヤ人共同体とハンガリーのナショナリズム運動との関連性は必ずしも自明なものではないからである。補足として、さらに以下の三つの点をわれわれは考慮する必要があるだろう。

第一に、1860年代初頭のハンガリーにおける音楽のナショナリズムの台頭にわれわれは目を向けなくてはならない。イタリアの国土統一運動の影響を受けるかたちで、この時代、ハプスブルク帝国内のさまざまな民族集団において、音楽のナショナリズムの動きは活発化していた。ちょうどスメタナがスウェーデンからチェコに帰国し、国民オペラの創作に取り組むようになるのと歩調を合わせるように、ハンガリーではエルケルが国民オペラ《バーンク・バーン》を作曲し、1861年3月9日、つまりヨアヒムの一つ目のコンサートの前日に初演している。こうした状況において、ヨアヒムがハンガリー人としての自己アイデンティティをあらためて意識するようになったとしても、まったく不思議ではないのである。また、そうしたナショナリスティックな態度を公然と表明することが、この時期のペシュトにおいてある程度まで容認されていたことも考慮しておかなくてはなるまい。

第二に、ヨアヒムの場合、宗教がもはや、故郷と彼を結ぶ精神的紐帯の役割を果たしていなかったことも重要である。1855年、ハノーファー王じきじきのすすめにより、彼はプロテスタントに改宗していた。両親に知らせずに改宗したこともあり、ヨアヒム家の親子関係は一時期、かなり険悪だったという(Borchard 2009: 38-42)。ターツリアンが指摘するように(Tállian 2008: 165)、この改宗という出来事をユダヤ人としての文化アイデンティティの喪失として捉えるならば、1860年代初頭にヨアヒムがハンガリー人として、自らの文化アイデンティティを主張しようとしたことは、いわば故郷との紐帯を回復するための一種の埋め合わせの試みだったと見ることもできるだろう。

第三に、ペシュトのユダヤ人共同体の変質にも注意する必要がある。ヨアヒム少年が旅立った1839年以来、ペシュトにおけるユダヤ系市民とハンガリー系市民との関係は大きく変化した。ヨアヒムが公演を行った1861年には、ペシュトでもハンガリー人社会への同化を認める方向で制度改革がはじまり、ユダヤ系市民の間でハンガリー語の普及運動が始まっていたことを、われわれはネメ

スの社会史的研究から確認できる(Nemes 2005: 77-78)。これに関連して、プラハのユダヤ人の中でドイツ人コミュニティへの同化をはかる傾向が強かったのとは対照的に、ブダとペシュトのユダヤ人の中では、むしろハンガリー人コミュニティに同化しようとする傾向の方が顕著だったという同じネメスによる指摘も、われわれは思い出ししておく必要があるだろう(Nemes 2005: 76)。実際、ヨアヒムの歓迎会でも、エルケルをはじめとするハンガリーの文化ナショナリストたちに混じって、アラニーヤリヒテンシュタインのようなヨアヒム家と関わりが深いユダヤ系市民が出席し、演説までしていた(Zeneszeti Lapok 1860/1861: 192)。ヨアヒムの周囲には、おそらくハンガリー人のナショナリズムに共感する態度を示すユダヤ人が、一定数存在していたのだ。彼の父親もまた、1848年から翌年にかけてのハンガリーの独立戦争において、ハンガリー側を支持していたことを、われわれはほかならぬヨアヒム自身の手紙から確認できる。そして彼が父親の立場を支持した上で、自らを「本物のハンガリー人」だとも呼んでいることから、われわれは彼本人のハンガリーへの帰属意識を読み取ることもできるのである。もちろん、1849年当時、親元をはなれライプツィヒに住んでいた17歳の若者の時事問題に関する発言を、あまり額面通りに受け入れるのは適切ではない。しかしそれでも、背景にあるペシュトのユダヤ人社会の変質を考慮する時、ヨアヒムがペシュトのユダヤ人共同体への帰属意識から出発して、比較的すんなりとハンガリーというネイションへの帰属意識を持つに至ったことは、大いにありうるものが以上の考察から明らかになるのである。

このように、ヨアヒムとハンガリーの文化ナショナリズムとの関係のかなりの部分は、彼がペシュトを離れてから生じた社会構造の変化によって、むしろ後付けのかたちで作られたところがある。彼があえてハンガリーの文化ナショナリズムへの共感を鮮明に示すようになったことや、作曲家として、「ハンガリー的な」音楽を書こうとしたこと背景には、おそらく「父なる都市」ペシュトのユダヤ人達との連帯意識を回復・維持していく上で、文化ナショナリズムこそが重要な指針となりうるという彼なりの判断があった。そしてその判断は、1860年代初頭のハンガリーの社会状況からすれば、比較的自然的なものでもあったのだ。

4. 「音楽のハンガリー性」と 「音楽のドイツ性」をつなぐもの

以上の議論によって、1861年当時のヨアヒムがハンガリーの音楽のナショナリズム運動に接近した事情はほぼ明らかになった。しかしながらそこから同時に、新たな疑問が生じてくることも、認めざるをえない。すなわちそれは、ヨアヒムが、なぜ1861年以降、ハンガリーのナショナリスト達から距離をとるようになっていったのか、という疑問である。じつは彼は1861年以降、1867年まで、ペシュトに戻ってはいない。そしてその時にも、それ以降も彼はハンガリー語を習得することは決してなかったし、「ハンガリーの」な新作をあらたに発表することもなかったのである。

いったい彼に何が起きたのか。ヨアヒムが1861年冬にウィーン在住の作曲家・音楽評論家であるゼルマー・バッゲに宛てた手紙が、この疑問に一つの回答を提示してくれる。というのも日付未詳のこの手紙において彼は以下のように述べているからである。

自分自身の以前の意図に反して、私が62年前半にウィーンに行かない原因は、ペシュトとウィーンを二つの陣営へと分けてしまった不幸な政治問題にある。これだけの大きな対立があるときに、両陣営のどちらにも肩入れをせずに演奏会を開いて利益をあげるというのは、私には堪え難いことだ。自分がウィーンに行けば、大好きな父なる都市ペシュトも訪れないわけにはいかない。そしてペシュトにいれば、人々がドイツ主義を強く罵倒するのを聞かないわけにはいかないだろう。それからしばらくの間、私は昂奮状態からなかなか離れられなくなるのだが、これは藝術的な活動にとってよくない (JJ II: 21-22)。

つまり、いかに「父なる都市」に強い愛着を抱いていたとしても、オーストリアとハンガリーが対立する中、どちらかの陣営に与することをヨアヒムは嫌ったのだ。このように「藝術的な活動」と政治問題とを関連づけることを避ける点において、文化ナショナリストとしてのヨアヒムの資質に一定の限界があったことは明白である。ペシュトの音楽家達の熱烈な歓迎は、はからずも彼をハプスブルク帝国それ自体から遠ざける結果をもたらしたとも言えるかもしれない。「音楽的には [ペシュトより] ウィーンの方が重要」という意見だったにもかかわらず、1862年以降、彼がウィーン旅行をためらうようになるのも、同じ事情のもう一つの側面と言えるだろう。

1861年以降、ヨアヒムは創作活動自体をほとんど行わなくなってしまう。そして1867年にベルリ

ンに移った彼は、教育活動や演奏活動を通じて、バッハやベートーヴェン、ブラームスに代表される「ドイツ音楽」のレパートリーの紹介、さらには聖典化に専念するようになっていくのである。

音楽美学者・音楽史家のB. シュボンホイアーが指摘するように、19世紀のドイツの音楽家や音楽学者は音楽の聴取において精神が果たす能動的な働きに注目し、声楽に対する器楽の優位、ひいてはイタリア音楽に対するドイツ音楽の優位を主張した (Sponheuer 1987)。音楽のドイツ性は、ここでは音楽としての価値の普遍性とも結びつけられていた。とりわけベートーヴェンの音楽が、この時代に普遍的かつドイツ的な藝術として評価されたことはよく指摘される通りである。一方、周知のようにヨアヒムはソリストとして、弦楽四重奏団のリーダーとして、そして指揮者として、半世紀以上にもわたり、まさにベートーヴェンの作品の第一級の紹介者として、活躍し続けた。この事実は彼とドイツの音楽のナショナリズムとの強い結びつきを端的に示している。ボーヒャルトも指摘するように、この点については少年時代の彼が、師匠であるメンデルスゾーンの影響下にあったことも、関係しているだろう (Borchard 2009: 49)。というのもメンデルスゾーンやヨアヒムのような同化ユダヤ人音楽家にとって、ドイツ音楽の普遍性を主張することは自らの存在の正当性にかかわるような、特別に重要な意味を持っていた事柄だったと考えられるからである。

しかしそうだとすると、音楽のハンガリー性の問題は、彼の中で音楽のドイツ性の問題とどのように関係していたのだろうか。あるいは両者の間には、何の関係も存在していなかったのか。

ペシュトとの関係をめぐる前節の議論に立ち返ることで、われわれはこの問いに対してある程度までならばこたえられるはずである。何よりもまず、メンデルスゾーンにおいて同化がドイツ化を意味していたのに対し、ヨアヒムの場合、ユダヤ人のハンガリー化がまさにペシュトにおいて進行していたがゆえに、同化がドイツ化とハンガリー化の両方の問題を含み込んでいたことに、われわれは注意しなくてはなるまい。彼はドイツ音楽を聖典化・普遍化する教育を受けながら、ハンガリー人としての自己アイデンティティをも引き受けざるをえなかった。必然的に、作曲家としてのヨアヒムは「ハンガリーの」な様式的特徴をふまえることとドイツ音楽の形式の規範をふまえることとの両立に取り組まざるをえなかったのである。そ

の意味では、「ジブシー音楽」風の旋律をベートーヴェンのソナタ形式の鋳型にはめこむという、彼が「ハンガリー風」協奏曲で示した方向性は、彼自身が生涯にわたって抱え続けた矛盾と葛藤を反映したものであったとも言えるだろう。そしてこの課題に十分にこたえられなかったことが、ドイツ音楽の紹介に専念するという、後半生のキャリアを決定した。おそらくそのように解釈することができるはずである。

5. 結びにかえて

きめのあらい議論だったとはいえ、以上において、われわれはヨアヒムという近代の「周縁」国のエリート音楽家が、ハンガリーの文化ナショナリズムに何を求め、どこでつまずかざるをえなかったのかを見た。彼がハンガリーの文化ナショナリズムに共感しながらも、政治的な運動と一線を画そうとするあまり、結局はハンガリーと持続的な関係を構築できなかった点は、ハンガリーの音楽のナショナリズムの歴史を考える上で、示唆的な事実と見るべきだろう。また、こうした非政治的な態度が、ドイツ音楽の普遍化に貢献する方向へと彼を導いていった事実も見逃せない。そこから浮かび上がってくるのは、「周縁」国のエリート音楽家がかえって「中心」国ドイツの音楽のナショナリズムに貢献してしまう奇妙な構造である。おそらくこの点をより精緻に分析し、議論を組み立てていくことが、われわれにとっての次の課題となるだろう。

ナショナリズム運動について研究する際、われわれの注意はどうしても長期間にわたってその運動の中心にいた人々——ハンガリーの場合であればエルケルやモシヨニのような人々——に集中しがちである。しかしながらヨアヒムがそうであったように、運動の周辺にはさまざまな立場の人々がいた。そして、個々人が相異なる集団に同時に帰属する存在であるがゆえに、そうした人々の活動は様々な集団同士の力のせめぎ合いによって条件づけられていたのである。ヨアヒムのような人々の抱え込んだ矛盾と葛藤、逡巡を丁寧にたどっていく作業は、文化ナショナリズム運動の歴史的文脈や方法論的限界を論じる上で、おそらく今後重要な意味を持つこととなるだろう。

参考文献

[一次資料]

- Auer, Leopold (1980), *Violin Playing as I Teach it*, New York: Dover.
- JJ/ II [=Moser, Andreas (ed.), *Briefe von und an Joseph Joachim/ II (1858-1868)*, Berlin: Julius Bard, 1912].
- JB/ I [=Moser, Andreas (ed.), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim/ I (1853-1863)*, Berlin: Deutschen Brahms-Gesellschaft m.b.h, 1908].
- Zenészetilapok*, 1860-1876, <http://fidelio.hu/zeneszetilapok/kereses.asp> (November 23, 2014).

[二次資料]

- Borchard, Beatrix (2008), " 'Als Geiger bin ich Deutscher, als Komponist Ungar,' Joseph Joachim: Identitätsfindung über Abspaltung," in: Michele Calella and Christian Glanz (eds.), *Joseph Joachim (1831-1907): Europäischer Bürger, Komponist, Virtuose; Anklänge 2008*, Vienna: Mille Tre Verlag, pp. 15-46.
- Borchard, Beatrix (2009), "Von Joseph Joachim zurück zu Moses Mendelssohn: Instrumentalmusik als Zukunftsreligion?" in: Beatrix Borchard and Heidy Zimmerman (eds.), *Musikwelten-Lebenswelten: Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, Köln/ Weimar/ Vienna: Böhlau, pp. 31-58.
- Eshbach, Robert W. (2011), "Joachim's Youth—Joachim's Jewishness," *The Musical Quarterly* 94, pp. 548-592.
- Nemes, Robert (2005), *The Once and Future Budapest*, DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press.
- Sponheuer, Bernd (1987), *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von "hoher" und "niederer" Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel: Bärenreiter.
- Tallián, Tibor (2008), "Joachim és a magyarok," *Zenetudományi Dolgozatok* (2008), pp. 159-178.
- Winkler, Gerhard J. (2009), " 'Multikulturalität' und 'Heilige deutsche Tonkunst' : Komplementäre und parallele Lebensläufe aus dem historischen Westungarn," in: Beatrix Borchard and Heidy Zimmerman (eds.), *Musikwelten-Lebenswelten: Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, Köln/ Weimar/ Vienna: Böhlau, pp. 267-286.



譜例 ヨーゼフ・ヨアヒム《ヴァイオリン協奏曲第2番〈ハンガリー風〉》(1860)
第1楽章(アレグロ・ウン・ポコ・マエストーソ)の冒頭

歌の根源を見つめて

——レオシュ・ヤナーチェクの民謡研究と作品——

中村 真

大阪大学大学院文学研究科

1. はじめに——民謡研究と民謡編曲

19世紀後半から20世紀前半にかけてのチェコ人作曲家が作り出した芸術音楽作品とその文化的な脈絡について考える際には、とりわけプラハにおけるオペラの上演とそれにまつわる言説闘争がこれまで検証されてきた。とは言え、ボヘミアとモラヴィアにおけるチェコ人の芸術音楽の創作と受容の過程について考える際には、オペラの上演史とは異なった視点も必要となる。それは、同地の芸術音楽の作曲家がどのようにして民謡や民俗舞踊などの民俗音楽と接していたのかという視点である。言うまでもなく、民俗音楽もまた、19世紀後半のみならず20世紀前半にチェコ人社会において作り出されていた芸術音楽の重要な着想源であり続けたからだ。

ところが、民俗音楽との関係という視点からボヘミアやモラヴィアのチェコ人社会で営まれていた芸術音楽の創出・演奏・受容に関する包括的な研究はいまだ行われていない。もちろん、これまでもすでに、19世紀から20世紀の作曲家たちがどのような民俗音楽を着想源にしてきたのかということは、さまざまな研究によって指摘されてきた。だが、民俗音楽との関わり方という観点から芸術音楽の創出・演奏・受容という問題を扱うには、芸術音楽に携わる者が民謡集などの民俗学の分野で得られた成果をいかに利用していたのかという観点だけでは不十分である。1880年代以降にボヘミアとモラヴィアのチェコ人社会とドイツ人社会の双方において民謡研究を含む民俗学研究が大学で研究される学問分野として次第に制度化されてゆくにつれて、作曲家が実作において民俗音楽を扱う方法も次第に変化していったからだ。

19世紀のチェコ人作曲家たちは、各地のチェコ人社会で流布していた民俗音楽を利用した作品を多数発表していた。とは言え、民俗音楽を利用する方法は一様なものではなかった。その中でも顕著なものとしては、民俗音楽の旋律を曲中にそのまま引用したものや、リズム音型や音色を作品内

で模倣したもの、あるいは民謡の歌詞を借用してまったく新しい旋律を付けた、「民謡の符こだま (ohlas národních písní)」としばしば呼ばれていた楽曲などが挙げられる。民俗音楽を利用する方法はこのように多種多様ではあったものの、多くの作品においては19世紀の西洋芸術音楽において広く流通していた規則的な拍節構造と長調と短調から成る伝統的な調性音楽の枠内で作曲されていた。

ところが、民俗学が制度化されてゆくに伴って、民謡研究もより実証主義的な性格を帯びてゆく。それにつれて、作曲家もまた各地の民謡が本来持っていた音楽的特性を生かした作品を次第に発表するようになっていった。その典型例としては、自らも1880年代以後にモラヴィア民謡——すなわち、モラヴィアのチェコ人社会において伝承されていた民謡——の研究者であったレオシュ・ヤナーチェク (Leoš Janáček, 1854-1928) の一連の作品が挙げられる。ヤナーチェクと言え、同地の民謡を研究して独自の音楽語法を作り上げたということが、すぐに思い起こされよう。だが、この作曲家が従事していた民謡研究の実態と民謡研究が行われていた脈絡は、いまだほとんど知られていない状況にある。そこで、本稿では、彼がいかに民謡を中心とした民俗音楽と関わっていたのか、そして実作との関係がいかなるものであったのかを素描することにしよう。

2. 「民謡の符」

——初期作品における民俗音楽との関係

ヤナーチェクの民謡研究について考える際に留意しておくべきことは、民俗音楽との関わり方は一様なものでは決してなく、年とともに次第に変化していったという点である。確かに、本人がさまざまな文章でしばしば述懐していたように、故郷のフクヴァルディにいた幼時から民俗音楽にしばしば接していた。とは言え、作曲を始めた1870年代のヤナーチェクに影響を与えたのは、農村部で伝承されていた「生のなま」民謡ではなく「民謡の符」であった。

ヤナーチェクが作曲を開始した頃書いていた作品の多くは、モラヴィア民謡に基づいて書かれた合唱作品であった。こうした合唱作品は、パヴェル・クシーシュコフスキー（Pavel Křizkovský, 1820-1885）が作曲した、「民謡の符」に分類される合唱作品からの影響のもとで書かれた。クシーシュコフスキーは、ヤナーチェクが寄宿していたブルノの聖アウグスティノ修道院の聖歌隊を指導していた神父で、神父としての仕事のかたわらで典礼音楽やモラヴィア民謡に基づいた世俗的な合唱作品を作曲していた。

ここで、モラヴィア民謡について簡単に触れておこう。ボヘミア地方出身のスメタナやドヴォジャーク、あるいはマルチヌーなどとは違って、ヤナーチェクの出身地は現在のチェコ共和国の東部に相当するモラヴィア地方であった。同じチェコ人の民謡とは言っても、モラヴィア地方の民謡は現在の同国の西部に当たるボヘミア地方で歌われている民謡とは大きく異なっている。ボヘミア民謡では舞曲に由来する規則的な拍子と長調の旋律を持った歌が多数を占める（譜例1）。その一方で、モラヴィア民謡には、教会旋法などの、従来の長調と短調の枠組に収まらない調構造と不規則な拍子という、19世紀後半の西洋音楽にはなかった特徴が存在する。

クシーシュコフスキーがモラヴィア民謡に基づいた合唱作品を作曲する際には、主としてフランチšek・スシル（František Sušil, 1804-1868）の《モラヴィア民謡集（Moravská národní písně）》に収められた民謡の歌詞や旋律に依拠していた。実際に作曲を行う際には、モラヴィア民謡の特徴を生かしつつ独自の旋律を付曲したり、既存の旋律や歌詞を用いたりしつつも元歌の歌詞の内容を十全に表現するために、歌詞で描写されている人物の言葉をソリストに歌わせるといった手法を採用していた。その際には、モラヴィア民謡にしばしば見られる不規則な拍節構造を生かした付曲を行っていた。その典型例としては、〈連れ去られた者の願い（Odvedeného prosba）〉という合唱曲が挙げられる（譜例2b）。この曲はスシルの《モラヴィア民謡集》に第759番（スシルの民謡集を校訂したロベルト・スメタナとベドジフ・ヴァーツラヴェクによる通し番号に従えば、第1603番）（譜例2a）として収録された歌をもとにしたもので、ヤナーチェクも後年に《歌で迎えるモラヴィア民俗詩（Moravská lidová poezie v písních）》の第44曲〈愛しい人との別れ（Loučení s milou）〉として取り上げることとなる。

Ach, když sem já šel od svej milenky,
břinkaly mně podkověnký.
ああ、愛しい人のところから戻って来たら、
ひづめの音が聞こえてきた。

ヤナーチェクもまた、クシーシュコフスキーが実践していた一連の方法に基づいた作曲を行っていたのである。興味深いことに、ヤナーチェクがこの種の合唱作品を作曲する際には、クシーシュコフスキー以上にモラヴィア民謡に見られる不規則な拍節構造を強調した付曲を行ったものが散見される。その端的な例としては、1873年頃に書かれた〈愛のはかなさ（Nestálost lásky）〉が挙げられる（譜例3）。

この他にも、1870年代前半に書いていた世俗的な合唱作品には、モラヴィア民謡に見られるこうした不規則な拍節構造を生かしたものが存在する。だが、1870年代中盤頃に作曲家としての道を歩むことを決心してからは、当時の中央ヨーロッパにおいて規範として流通していたウィーン古典派に由来する音楽語法の習得を目指すようになった。ライプツィヒ音楽院へ留学していた時期（1879-80年）やウィーン音楽院に留学していた頃（1880年）には声楽作品や器楽作品の習作が多数書かれたことが本人の述懐や残された資料から分かっているが、その多くは現存しない。現存している作品のうちでこの時期に書かれた作品の様式を端的に伝えるものとしては、〈主題と変奏（Thema con variazioni）〉（〈ズデンカ変奏曲（Zdenčiny variace）〉）が挙げられる。

譜例 1 エルベン《ボヘミア民衆の旋律》第 10 番

Con moto

Ach, ne- ní, tu ne- ní, co by mě tě- ši- lo. Ach, ne- ní, tu ne- ní, co mě tě- ší!

9 Co mě tě- ší- va- lo, vo- dou u- pla- va- lo. Ach, ne- ní, tu ne- ní, co mě tě- ší!

譜例 2
譜例 2a スシル《モラヴィア民謡集》第 759 (1603) 番

Ach, když sem já šel od svej mi - len - ky, když sem já šel od svej mi -

len - ky, břin-ka - ly mně pod - ko - věn - ky, pod-ko-věn - ky.

譜例 2b クシーシュコフスキー〈連れ去られた者の願い〉のテーマ

Adagio ma non troppo $\text{♩} = 72$

TENOR I II *p* *sf*

BAS I II *p* *sf*

Ach, když sem já šel od svej mi - len - ky,

od svej mi - len - ky,

když sem já šel, když sem šel od mi - len - ky,

když sem já šel od svej mi - len - ky.

Allegro assai $\text{♩} = 100$

f *p* *poco rit.*

břin-ka - ly mně pod - ko - věn - ky, pod - ko - věn - ky,

poco rit. pod - ko - věn - ky,

pod - ko - věn - ky,

譜例 3 〈愛のはかなさ (Nestálost lásky)〉の冒頭部

(Andante)

1
T
Šo - haj - ku švar - ný, na vra - ném ko - ni, pře - no - kuj u nás
Mein fe - scher Bur - sche, auf dei - nem Rap - pen, komm zum A - bend-mahl,
Hand - some you are, lad, On your coal - black mare, You must lin - ger here

2
na vra - ném ko - ni,
auf dei - nem Rap - pen,
On your coal - black mare,

1
B
na vra - ném ko - ni,
auf dei - nem Rap - pen,
On your coal - black mare,

2
na vra - ném ko - ni,
auf dei - nem Rap - pen,
On your coal - black mare,

4
je - nom je - den ráz do rá - na. Už jsem no - co - val ko - lik - náct rá - zů:
komm zu uns ein-mal bis Mor - gen. Ich bin oft bei euch nächt - lich ein - ge - kehrt,
Just this once, my dear, Till day dawns. I've al - rea - dy spent Sev' - ral nights with you,

je - nom je - den ráz do rá - na. Už jsem no - co - val ko - lik - náct rá - zů:
komm zu uns ein-mal bis Mor - gen. Ich bin oft bei euch nächt - lich ein - ge - kehrt,
Just this once, my dear, Till day dawns. I've al - rea - dy spent Sev' - ral nights with you,

3. モラヴィアの民俗音楽研究の開始 —研究者として、そして作曲家として

1880年6月にウィーン音楽院での留学を終えてブルノへ戻って来たヤナーチェクは、ブルノのチェコ人社会における音楽文化の質的向上を図るための活動に従事し始めた。当時のブルノではドイツ語を母語とする住民が半数以上を占めていたこともあって、同地のチェコ人は政治的、経済的そして文化的にも不利な状態に置かれていた。言わば、同地のドイツ人社会はもとより、ブルノのチェコ人社会はプラハのチェコ人社会の後塵をも拝する状態にあった。芸術音楽の創出や受容を支える諸施設や制度——音楽団体や劇場、そして職業音楽家を育成するための教育施設や聴衆を啓蒙するための手段など——についても概観しただけでも、

未整備の状態にあった。だが、1880年代に入ると、ブルノのチェコ人社会も次第に経済力を増していったこともあって、こうした施設や制度が整えられてゆくことになる。

ヤナーチェクは、ウィーン留学以前と同様にブルノ・ベセダ (Filharmonický spolek Beseda brněnská) 附属のオーケストラの指揮者や教員学校での教員としての職務に再び就いた。さらに、1881年には音楽の専門家を養成するために、ブルノ・オルガン学校を開校して、校長としての職務のみならず音楽理論なども講じ始めた。また、1883年にはチェコ人住民のための演劇とコンサートを定期的で開催できるようにするための仮設劇場が建設された。仮設劇場の開設に伴って、ヤナーチェクは1884年に『音楽通報 (Hudební listy)』という雑誌をベセダの後援のもと発刊し、ブルノのチェコ人聴衆の

啓蒙活動も開始したが、この雑誌の記事の多くは彼自身が執筆したものである。この一連の活動に従事していたために多忙を極め、数曲の合唱作品を除くと作曲をほとんど行わなくなった。

3.1. モラヴィア民謡の組織的な研究の開始

ヤナーチェクの音楽活動に転機がやって来たのも、この1880年代のことである。民俗学者フランチシュク・バルトシュ (František Bartoš, 1837-1906) とモラヴィア民謡の共同研究を開始したことによって、それまでの作曲の方法を根本的に見直すことになった。バルトシュはヤナーチェクが音楽を教えていたブルノのチェコ人ギムナジウムの校長で、モラヴィア民謡を1870年代から研究していた。彼はモラヴィア各地の方言を専門とする言語学者だったこともあって、主として歌詞の研究を行っていた。そのため、民謡を音楽的側面から検証できる者を必要としていたのである。

夏期休暇中にモラヴィア東部のラシユスコ地方や南東部のスロヴァーツコ地方での現地調査に従事した。モラヴィア各地の民俗音楽の研究家とともに民謡や民俗舞踊を採譜した。その際には、単に旋律を採譜するだけではなくそれぞれの舞曲の舞踊譜も作成された。また、バルトシュが《新輯モラヴィア民謡集 (Národní písně moravské v nově nasbírané)》という民謡集を1889年に刊行する際には、バルトシュが歌詞に関する論考を、ヤナーチェクが音楽的側面に関する論考をそれぞれ執筆した。民俗音楽研究の研究成果は、一連の研究活動には収まらなかった。ピアノのための《モラヴィア民俗舞曲 (Národní tance na Moravě)》(1888年) や管弦楽のための《ヴァラシユスコ舞曲集 (Valašské tance)》(1889-91年) などの作品としても発表し始めた。

3.2. 作曲家としての観点から見たモラヴィア民謡

今しがた述べたように、ヤナーチェクは民謡研究から得られた成果を作曲家としての観点から積極的に利用していた。彼にとっては、モラヴィア民謡は単なる学問的な研究対象ではなく、同時代の芸術音楽とは根本的に異質の音楽語法を自ら創出するための参考資料でもあった。ヤナーチェクがモラヴィア民謡の音楽的特性に関する研究を行う際に最も重視していたのは、リズム構造についてである。先述したように、モラヴィア民謡においては不規則な小節構造や通常の拍子の枠組には収まらない旋律が散見される。こうした不規則なリズムは偶然の産物ではなく、ある規則に則って

生み出された必然的な結果であると捉えていた。モラヴィア民謡に見られるこうした特徴に、同時代のヨーロッパの芸術音楽とは異質の楽曲構造を具えた、真に「民族的」であり、なおかつ人間の心理をも克明に描いた新しい芸術音楽を作り上げるためのヒントを見出したのだ。だが、自らに与えた課題の困難さゆえ、民謡のリズムについての研究の成果が実作において十全に発揮されるようになるのは、オペラ《彼女の養女 (イエヌーフア) (Její pastorkyňa (Jenůfa))》(以下、《イエヌーフア》と表記) を書いていた1890年代から1900年代初頭に入ってからのことだった。

ヤナーチェクがモラヴィア民謡に散見されるリズム構造を可能とする原理を明らかにしたのは、バルトシュと1899年から1901年にかけて共編していた二つ目の《新輯モラヴィア民謡集 (先述した同名の民謡集とは別物) の巻頭論文として執筆した「モラヴィア民謡の音楽的側面について (O hudební stránce národních písní moravských)」(1901年) でのことだ。ここで彼は、モラヴィア民謡に散見される独自のリズムは、民衆が日常の話言葉を利用していることに由来するというを明らかにした。

ヤナーチェクが日常生活の場で発せられる言葉のリズムと抑揚を「発話旋律 (nápěvky mluvy [speech melodies])」と命名し、五線記譜法で発話旋律を「採譜」し続けていたことはよく知られているが、彼は「モラヴィア民謡の音楽的側面について」においてモラヴィア民謡の音楽的特性について論じる際には、「発話旋律」に見られるリズムが生み出されるメカニズムと民謡の旋律が作り出されてゆくそれとの間に共通性があることをつねに強調していた。感極まってしまうなど、人がある特定の心理状況の影響下に置かれると、各地の方言における発音上の習慣から逸脱したリズムやアクセントを持った言葉が次から次へと発せられてゆく。その中でも最も端的な事例として彼が示しているのが、譜例4だ。これは、収穫祭の日に戸外で鳴り響く楽隊の演奏を聴きに連れて欲しいと幼い息子が両親にせがむ際に口にした一連の言葉を採譜したものである。

譜例 4

譜例 4a

Na-mu-zi-ku!
[がくたい!]

譜例 4b

Na-mu-zi-ku_

譜例 4c

Na-mu-zi-ku_

譜例 4d

Na-mu-zi-ku_

譜例 4e

Na-mu-zi-ku_

譜例 4f

Na-mu-zi-ku

譜例 4g

Pu-dě-me na-mu-zi-ku
[いこうよ、がくたい]

譜例 4h

na-mu-zi-ku, na mu-zi-ku

ヤナーチェク自身は譜例 4a から譜例 4h までの譜例と上に引用した説明を与えているのみで、譜例 4a の音型を「反復を経て」譜例 4h の「安定した」「歌を思わせる」旋律のリズムが作り出される過程について説明していない。とはいえ、譜例 4 の譜例 4b から譜例 4h での音型はいずれも、譜例 4a を形作る等しい拍からなる冒頭の三つの音節「na mu-zi-」(以下では「音型 x」と呼ぶ)、二分音符からなる最後の音節「-ku」(以下では「音型 y」と呼ぶ)の二つがそれぞれ反復、変形されてできたものと見做し得る。

音型 x で提示されるリズムは、抑揚の形態を変えつつも譜例 4f までそのまま保持されている。そ

の一方で、音型 y は譜例 4b で一つの二分音符からメリスマによって上向する四分音符と八分音符の組み合わせへと変化し、譜例 4c から譜例 4e では二つの四分音符へ姿を変えつつも上向するイントネーションを繰り返す。だが、譜例 4f では、音型 y は譜例 4a でのように再び一つの音符へと戻り、単一の四分音符へ圧縮される。それに続く譜例 4g では、新たに加わった「pu-dě-me [行こうよ]」という三音節から成る語へ譜例 4a で提示された音型 x に由来する三つの等しい拍からなる音型が、「na mu-zi-ku!」へは譜例 4f に由来する等しい四つの拍から成る音型がそれぞれ宛がわれる。最後の譜例 4h では、再び「na mu-zi-ku」という言葉のみが二

度発せられる。ここで注目すべきは、譜例 4h の後半の四つの音節の旋律が持つ抑揚とリズムの双方に由来する音型が二度反復されることを通して初めて規則的な拍子が成立した点である。譜例 4a の旋律を構成している音節数（三音節＋一音節）と抑揚の形を基盤としながら、譜例 4b から譜例 4h までのリズムと抑揚が作られている。

一見すると無秩序にも思えようが、一連の言葉は最初に発せられた一定数の音節を持った言葉のリズムが話し言葉のリズムを決定付けるモチーフとして機能した結果である、と強調した（話し言葉のリズムがこのような過程を経て生成されてゆく過程については、この論文が書かれてから約 20 年後に書かれたものながら、彼が実際に街角で「採譜」した「発話旋律」をモチーフとして用いて書いたピアノのための小品も参考になろう。この種の小品は、1920 年代にヤナーチェクが『民衆新聞 (Lidové noviny)』で連載していたコラムに掲載されていたものである)。

一方、民衆が五線記譜法を用いることなく即興的に作った歌においても、「発話旋律」におけるリズムと同様に、冒頭で歌われた一定数の音節を持った言葉の断片が全曲の旋律のリズム構造を決定付けているモチーフとして機能しているということを示した。ヤナーチェクは、この冒頭のモチーフを「旋律確定音 (nápěvně jisté tóny)」と命名し、この「旋律確定音」に依拠した独自の作曲法について《新撰モラヴィア民謡集》の第 456 番を例に挙げて詳しい説明を行っている。「旋

律確定音」とは、旋律を構成する音のうち、歌詞の意味内容の面で重要度の高い語句を構成している音節に宛がわれた音を指すが、これらの音が和音を構成する音である必要はない、としている。

譜例 5a の歌は、あらかじめ四分の二拍子を前提として作られた訳ではない。そうではなく、冒頭の「Ver mi, djév-ča」という六つの音節から成る句へ宛がわれたリズム音型を反復しつつ、六音節という制限に合致する詩句を即興的に編み出すことで作られた。譜例 5b のように、ヤナーチェクが連続で繋げられた八分音符を想起させる記号を譜面の上部へ書き込んだのは、このことを示すためである。

*

ヤナーチェクがモラヴィア民謡の音楽的な独自性を日常の話し言葉から作られているということに起因すると結論付けたのは、感極まった状態にある話者が各地の方言における発音上の習慣から逸脱したリズムやアクセントを持った言葉を発するメカニズムと、一定の音節数から成る冒頭の語句を動機として用いて歌を作ってゆく過程の双方が類似しているからに他ならない。日常の話し言葉のリズムに基づいたモラヴィア民謡の動機労作に着目することで、人間の心理を微細に描くためのヒントが得られることとなったのである。モラヴィア民謡に独自に見られるこうした動機労作の技法は、《歌で迎えるモラヴィア民俗詩》でのピアノ

譜例 5 《新撰モラヴィア民謡集》第 456 番
譜例 5a

Ver mi, djév-ča, ver mi, bu-džem šo-haj ver-ný,
5 bu-džem ci ver-něj-ší, lež bož ten pr-vej-ší.

譜例 5b

Ver mi, djév-ča, ver mi,

伴奏や、オペラ《イエヌーフア》、あるいは《草かげの小径にて (Po zarostlém chodníčku)》や《霧の中で (V mlhách)》などの器楽曲でも応用されてゆくこととなる。

4. 1920年代の作品群と民謡研究

ヤナーチェクの作品がボヘミアやモラヴィアのチェコ人社会以外でも広く演奏されるようになったのは、《イエヌーフア》が1916年にプラハで初演されてからのことであると考えられる。また、カフカの作品を紹介したことで知られるプラハで活躍していたドイツ語作家マックス・ブロート (Max Brod, 1884-1968) がヤナーチェクのオペラの歌詞を逐一ドイツ語へ翻訳していったことによって、ドイツ語圏やそれ以外の言語圏にあるオペラ劇場で上演されやすくなったということも大きい。

1920年代に入るとヤナーチェクの創作意欲は頂点に達し、創作活動やプラハ音楽院のマスタークラスでの指導もあって多忙の極みにあった。だが、モラヴィア民謡研究もそのかたわらで精力的に続けていた。ただし、1910年代以前とは違って現地調査を行うことはなかった。この時期に集中していたのはむしろ、モラヴィア民謡の音楽的特性を分析するための理論的な枠組を洗練させることと、1900年代後半から1910年代にかけて編纂していた《オーストリア民謡集 (Das Volkslied in Österreich)》の刊行のために編纂していたモラヴィア民謡集を《モラヴィア恋歌集 (Moravské písně milostné)》として自らの理論に依拠して再編し、刊行させるための作業であった (なお、この民謡集は作曲家の死後に刊行された)。

ヤナーチェクが自らの理論を改編したのは、歌い手が置かれていた心理状況や生理的な状況、そして環境的な要因といった音楽外的な要素と民謡の音楽的な側面との間の関係をより明確に論じられるようにするためであった。その際には、ヴィルヘルム・ヴント (Wilhelm Wundt, 1832-1920) が提唱した「統覚 (Apperzeption)」概念を援用して、歌の音楽的特徴を形作る動機の中に一連の音楽外的な諸要因を反映した要素が内在すると論じた。さまざまな外的要因に晒された歌い手が発した言葉から歌の動機が作られ、それに基づいて一まとまりの歌が作られるに至るまでの過程を一連の心理的な過程として再定義した。歌が作られる際の過程を分析する際には、旋律のリズム構造だけで

はなく、調構造や歌詞において歌われる物語的な内容も動機労作の結果として捉え直した。彼は、こうした心理的過程を経て作られる民謡の楽曲構造の諸類型をありとあらゆる音楽形式の基層を成すものであると主張し、芸術音楽作品を分析する際にも利用してゆく。この頃にあつては、モラヴィアの民俗音楽を研究することはもはやチェコ人の文化ナショナリズムの枠組に収まるものではなく、音楽による劇的な表現のありようを考える際の参照点となっていたのである。

民謡の音楽的特性を分析するための動機労作に関する新たな理論的な枠組に類似したものは、同時期に書いていた作品においても認められる。それが最も端的なかたちで認められるのは、オペラ《マクロプロス家の事 (Věc Makropulos)》の末尾近くでの主人公エミリア・マルティが独白を行う場面においてのことだ。おのが身に迫りつつある死という想念の影響下に置かれたエミリアは、自らの思いのたけを「語りだした」際の言葉やオーケストラでの調構造の動機を組み合わせつつ、クリスタが「語りかけてきた」言葉の双方を無意識のうちに旋律的な動機として利用して、ついには「歌」の旋律をも紡ぎ出すに至る。こうした手法は、オペラや合唱作品だけではなく、弦楽四重奏曲第2番《ないしょの手紙 (Listy důvěrné)》などの器楽作品にも認められる。

5. おわりに

ヤナーチェクにおいては、モラヴィア民謡研究は単なる愛郷主義や民族主義の枠組に収まる営みではなかった。確かに、彼がモラヴィア民謡の研究を開始した当初にあつては、同時代のチェコ人社会における文化ナショナリズムの影響下のもとにあったことは否定できない。また、一貫して民衆の創造力の高さに疑義を挟んでいないという点では、19世紀のロマン主義的な民謡観を保持し続けていたとも言える。だが、その一方で、歌が作られた文脈と当の歌の楽曲構造との関係をさまざまな理論を援用して捉えようとした点において、旋律を採譜することが中心であった先行世代による研究の方法とは明らかに異なっていた。

その一方で、作曲家としての民俗音楽との関わり方という観点から見ると、民俗音楽に由来する素材に対する態度の違いという点において先行世代のチェコ人作曲家とは明らかに異なっている。彼らは、民俗音楽に由来する素材を芸術音楽にお

ける規範的な楽曲構造の枠組の中で引用あるいは示唆することによって、楽曲の「民族性」を表すことを目指していたからだ。一方のヤナーチェクは、19世紀後半の中央ヨーロッパの芸術音楽において規範として受け取られていた楽曲構造とは異質のものを可能とする原理を民俗音楽の中に見出し、実作においてもこうした原理に基づいた音楽語法を案出し、オペラなどにおいて登場人物の心理状態を音楽によって克明に描くことを可能とした。言わば、彼においては、民謡研究に従事することが「言葉」と「歌」との関係という、音楽にとってきわめて根源的な問いを彼なりに再考し、新しい芸術音楽を作り上げてゆくためのきっかけとなっていたのである。

参考文献

- Bartoš, František (1889), *Národní písně moravské v nově nasbírané* [新輯モラヴィア民謡集], Brno: Maticе Moravská.
- Bartoš, František and Leoš Janáček (1901), *Národní písně moravské v nově nasbírané* [新輯モラヴィア民謡集], Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.
- Erben, Karel Jaromír (1862), *Nápěvy prostonárodních písní českých* [ボヘミア民謡の旋律], Praha: Nákladem vydavatelovým.
- Helfert, Vladimír (1939), *Leoš Janáček: (i) v poutech tradice* [レオシュ・ヤナーチェク：(i) 伝統との繋がりの中で], Brno: Oldřich Pazdírek.
- Janáček, Leoš (1886), "Slovanstvo ve svých zpěvech: sborník národních a znárodnělých písní všech slovanských národů" [歌に見るスラヴ精神：全スラヴ地域の民謡ならびに愛唱歌集], Pořádá, harmonizuje a vydává Ludvík Kuba v Hoře Kutné, Od r. 1884, in: Procházková et al. (eds.) (2009: 1-14).
- Janáček, Leoš (1901), "O hudební stránce národních písní moravských" [モラヴィア民謡の音楽的側面について], in: Procházková et al. (eds.) (2009: 111-272).
- Janáček, Leoš (1927), "O tom, co je nejtvrďšího v lidové písni" [民謡における最も堅固なるものについて], in: Procházková et al. (eds.) (2009: 377-393).
- Janáček, Leoš (1983), *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka* [原典版レオシュ・ヤナーチェク作品全集], řada C, sv. 1, 2: mužské sbory [男声合唱曲], Praha: Editio Supraphon.
- Locke, Brian S. (2006), *Opera and Ideology in Prague: Polemics and Practice at the National Theater 1900-1938*, Rochester: University of Lochester Press.
- 三谷研爾、中村真 (2015) 「19世紀ボヘミアにおける民俗学的思考の変容：ホスチンスキーの言説を手がかりに」『大阪大学大学院文学研究科紀要』55号、近刊。
- 中村真 (2006) 「〈地方性〉と〈普遍性〉との狭間で：レオシュ・ヤナーチェクの所期の理論的著作における〈民族性〉の理念について」『民族藝術』22号、108-114頁。
- 中村真 (2009) 「レオシュ・ヤナーチェク〈民謡における最も堅固なるものについて〉(1927)：解題、翻訳ならびに訳注」『阪大音楽学報』7号、65-98頁。
- 中村真 (2010) 「レオシュ・ヤナーチェクのモラヴィア民謡研究における用語体系の成立と変容：ナショナリズムとの関わりの中で」博士学位請求論文 (大阪大学大学院文学研究科)。
- Procházková, Jarmila, Marta Toncrová, and Jiří Vysloužil (eds.) (2009), *Leoš Janáček: Folkloristické dílo (studie, recenze, fejetony a zprávy)* [レオシュ・ヤナーチェク：民俗音楽論集 (研究論文, 批評, 随筆ならびに訳稿)], řada I, svazek 1-3, Brno: Editio Janáček.
- Racek, Jan and Vilém Steinman (eds.) (1949), *Skladebné dílo Pavla Křivkovského: sklady písňové, sborové a kantátové* [パヴェル・クシーシュコフスキー作品集：歌曲、合唱作品ならびにカンタータ], vol. 1, Praha: Melantrich.
- Schnierer, Miloš (2007), *Český a východoevropský neofolklorismus* [チェコならびに東欧における新民俗主義], Brno: Editio Moravia.
- Straková, Theodora and Eva Drlíková (eds.) (2004), *Leoš Janáček: literární dílo (1875-1928)* [レオシュ・ヤナーチェク 文芸作品集 (1875～1928年)], řada I, svazek 1-2, Brno: Editio Janáček.
- Sušil, František (1998), *Moravské národní písně* [モラヴィア民謡集], Praha: Argo/ Mladá fronta, 5th edition.
- Tyrrell, John (1988), *Czech Opera*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tyrrell, John (2006), *Janáček: Years of a Life*, vol. 1: *The Lonely Blackbird (1854-1914)*, London: Faber and Faber.
- Tyrrell, John (2007), *Janáček: Years of a Life*, vol. 2: *Tsar of the Forests (1914-1928)*, London: Faber and Faber.
- Wingfield, Paul (1999), "Janáček, musical analysis and Debussy's 'Jeux de vagues,'" in: Wingfield, Paul (ed.), *Janáček Studies*, Cambridge: Cambridge University Press.

「イスラエル音楽」の創造

—マックス・ブロートによる「国民音楽」—

池田 あいの

京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科

1. はじめに

イスラエルは1948年、パレスチナに建国されたユダヤ人「悲願」の国家である。シオニズム運動が他国の利害と絡まって実現したこの国は、「強力な軍隊を備えたゲッター」（ラブキン2010: 14）として、外部の惨状を隠蔽しながら存続してきた。「ユダヤ音楽」の研究には長年の蓄積があり（水野1993: 66-69）、イスラエルの音楽についても、民謡やフォークダンスが広く知られ、また世界的に活躍する演奏家も多く、近年ではジャズなども注目されているが、芸術音楽としての「イスラエル音楽」については、まだ十分に議論されているとは言えない（Schelleg 2012）。

本論で扱う1950年代までの「イスラエル音楽」は、まさしく「シオニズムの音楽」であった。イスラエル建国を支えた思想、シオニズムとは、「その周辺的な性格にもかかわらず、ヨーロッパにおけるネイション意識覚醒運動の最後のうねりに加わり、この地域における他のアイデンティティ・イデオロギーの高まりと軌を一にして出現した」（サンド2010: 378）ものである。そしてそこに「植民地主義」という、「本来は相反するはずの理念を、畸形的に接合させた政治運動」（四方田2006: 69-70）として展開した。こうした背景を持ちながら誕生した20世紀の「イスラエル音楽」は、19世紀の中・東欧における「国民音楽」の文脈の中で考えてみることはできるのではないだろうか。

「国民音楽」とは音楽に国民性／民族性を持たせるといふ使命を帯びたプロジェクトであり、19世紀初頭、ナポレオンに対抗するロシアで始まったと考えられている。その後、中・東欧地域、あるいは北欧や南欧といったヨーロッパの周縁地域において展開し、近代国家成立の過程で「国民統合」のシンボルとして機能した「記念碑」の一種である（吉田2013: 28）。本稿では「国民音楽」という現象をより広範な視野の中で問い直すため、「イスラエル音楽」を「国民音楽」として考察してみたい。

2. マックス・ブロートと「チェコ音楽」

本論では20世紀初頭に活躍したプラハのユダヤ系ドイツ語作家、批評家のマックス・ブロート（Max Brod, 1884-1968）に注目する。カフカ（Franz Kafka, 1883-1924）の親しい友人であったブロートは、カフカの遺稿を編集・出版した人物である。彼の音楽に関する活動は現在ではあまり知られていないが、カフカ作品において音楽が重要な役割を果たしていること背景には、ブロートの存在が大きかった¹。



写真1 マックス・ブロート

出典：“Max Brod, Brustbild,” <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2007/81000086/> (February 1, 2015).

なぜブロートを取り上げるのか。実は彼は19世紀の国民音楽を代表するチェコ音楽を20世紀のパレスチナに持ち込み、その二つを意識的に繋げようとした人物なのだ。19世紀の民族独立運動を牽引する知識人たちは、ヘルダー（Johan Gottfried

1 ブロートの音楽活動とカフカとの関係は、池田（2013）に詳述。

von Herder, 1744-1803) の「民族」思想を背景に、自分たちの「伝統」を「創り出」していた²。「国民音楽」も、過去から伝わる民俗文化を近代的な音楽語法へ持ち込んで「民族らしさ」を表現した、新しい「伝統」であったと言える。20世紀のイスラエルでも、このような「国民音楽」の創造が試みられていたのだ。プロートはイスラエルの芸術音楽を広範囲にわたって網羅した最初の書物、『イスラエルの音楽 (Die Musik Israels)』を1951年に出版している³。この本は、イスラエル音楽の事典としても使えるよう、作曲家や作品名が列挙されており、イスラエル国家の文化的な歴史を形成するために作られた、一つの恣意的なデータベースであると言えるだろう。

イスラエル音楽を見ていく前に、まず、プロートとチェコ音楽との関わりを見ておきたい。プロートはユダヤ人としてプラハに生まれ、ドイツ語での作家活動の傍ら、チェコ音楽を内外へ広めるといふ仕事に尽力した。当時のプラハの街は、チェコ人、ドイツ人、ユダヤ人という主に三つの民族が暮らしており、その中でプロートらユダヤ系の作家、ジャーナリストたちは、どちらの民族でもない者として、チェコ・ドイツの両者に互いの文化を紹介することによって、両民族の相互理解を深めるといふ仲介的役割を担おうとしていた。プロートは1912年にベルリンの雑誌『シャウビューネ (Schaubühne)』に「スメタナ」という記事を書いて以降、チェコやドイツの様々な媒体に執筆していく。1924年からはドイツ語日刊紙『プラハ日報 (Prager Tagblatt)』の文化部編集員となって、文学、演劇、音楽などに関しておよそ1,500本の記事を執筆し、チェコ文化への注目を促した。

プロートがチェコ音楽の最も重要な要素であると見なしたのは、その作品の中に表現されている「民族」像であった。彼は早くからシオニストとして活動していたが⁴、東方ユダヤ人の宗教的、前近

代的な在り方より、チェコ音楽の中に現れる牧歌的で自然と近い農民の姿に理想的な民族像を見ていた。プロートが最も評価していた作品の一つ、スメタナの歌劇《売られた花嫁 (Prodaná nevěsta)》(1866年初演)に登場するのも、素朴でありながら「高貴」で「英雄的」な、ボヘミアの農村の民衆たちである。洗練された西欧芸術と民衆の世界を繋げる架け橋となることこそ、「国民音楽」が民族のために果たし得る役割であるとプロートは考えていた。とりわけプロートが深く関わったチェコの作曲家は、20世紀を代表するオペラ作曲家、レオシュ・ヤナーチェク (Leoš Janáček, 1854-1928) である。プロートは当時まだ無名であったヤナーチェクのオペラを初めてドイツ語に翻訳し、さらに初めてのヤナーチェク伝を出版し、彼の名を国内外に広めることに大きく貢献した。

プロートは「ユダヤ音楽」についても早くから関心を抱いており、1916年にはブーバーの雑誌『ユダヤ人 (Der Jude)』で、マーラーの作品におけるユダヤ的要素を指摘し、多くの反論を受けたと述べている。その後、プラハを離れる前に、より一層ユダヤ音楽に接近していくことになったきっかけは、1936年にパレスチナに設立された「パレスチナにおけるユダヤ音楽のためのワールド・センター (The World Center for Jewish Music in Palestine)」という団体が、機関誌『ムジカ・ヘブライカ (Musica Hebraica)』(1938-39)への寄稿を依頼してきたことであった。プロートはこれを快諾する手紙において、自分は今もうすでにたくさんユダヤ音楽を論じ、「ユダヤ音楽」の作曲もしており、すでに出版もされているということに興奮した様子で述べている (Bohlman 1992: 212f.)。そしてユダヤ民族と故郷を強く希求していたプロートの情熱は、パレスチナへの移住でさらに燃え上がった⁵。

3. イスラエル音楽

「イスラエル音楽」とは具体的にどのようなものなのか。『ニューグロヴ世界音楽事典』の「イスラエル音楽」の項には、「この歴史をたどることは、東欧民謡の旋律、ユダヤ人街の歌、ヨーロッパの芸術音楽、地中海沿岸の民謡の習慣、シナゴグ(ユ

候補もしている。

5 カフカはチェコ人の恋人ミレナに宛てた手紙で、「彼[プロート]は自分に故郷がないが故にそれを断念できず、それについて考え、それを探し、あるいはそれを建てなくてはならない」と書いている (Kafka 1986: 164)。

2 「第一次世界大戦が始まる30～40年前に集中して〈創り出された〉伝統の特殊性とは、歴史的な過去との連続性がおおかた架空のものだということでもある。つまり、そうした伝統とは、新しい状況に直面した際、古い状況に言及する形をとるか、あるいは半ば義務的な反復によって過去を築き上げるか、といった対応のことなのである」(ホプズボウム、レンジャー 1992: 10)。

3 『イスラエルの音楽』(Brod 1976)は、1951年にテルアヴィヴにあるZionist Educational Dept.から出版された。そしてプロートの死後、プラハ出身の音楽家であるコーヘン(Yehuda Walter Cohen, 1910-1988)が加筆した増補版が、クラシック音楽の楽譜や書籍を扱うペーレンライター社から出版された。

4 プロートは自身のシオニズムをブーバー(Martin Buber, 1878-1965)由来の「文化的シオニズム」であると主張しており、政治的な運動とは一線を画そうとしていたが、1920年にはシオニズム党からチェコスロヴァキア議会選挙に立

ダヤ教会堂)の典礼音楽といった数多くの民俗文化の諸要素が、芸術的表現の新しい形式へと融合しているのを見極めることに他ならない」(Harrán 1993: 524)と書かれている。どのように「新しい形式に融合している」のかという問題はともかくとして、イスラエル音楽は、ディアスポラ状態にあったユダヤ人たちが、各地の文化と接触しながら育んできた多様な音楽がその下敷きとなっている。

中・東欧およびロシアでは、19世紀末よりユダヤの「民俗文化」についての探究も活発に行われてきた。この分野のパイオニアとして知られているのがヨエル・エンゲル (Yoel Engel, 1868-1927)である。エンゲルは、イディッシュ語作家で民俗学者のアンスキー (Scholomo Ansky, 1863-1920)とともに、1900年頃から東欧のユダヤ民謡の収集を始めた。そして1908年にサンクト・ペテルブルクで「ユダヤ民俗音楽協会 (Gesellschaft für Idische Volks-Musik)」を設立。「新ユダヤ楽派」として「ユダヤのフォークロアとプロフェッショナルな音楽との総合としての新しい芸術音楽」を目指し、作曲、楽譜出版、各地で演奏会などを催すことで「ユダヤ音楽」の普及に務めてきた。エンゲルはユダヤ民謡を西洋の芸術音楽の手法で劇音楽へと翻案することで新しいユダヤ音楽を作ろうと試みた。彼がアンスキーとともに発表した劇作『悪霊、あるいは二つの世界の間で (Der Dybuk oder zuishn zvei Weltn)』は、1922年にモスクワのヘブライ語劇場ハビマ⁶で初演され、各地でも人気となった演目である。現在ではこのエンゲルの作品はイスラエル以外ではほとんど評価されていないが、彼の試みは「イスラエル音楽」の土台であるとして、イスラエルでは今も功績のあった作曲家には、彼の名を冠した「エンゲル賞」が贈られている⁷。

パレスチナへの「帰還 (アリヤー)」は、1882年頃から始まり、まずはアシケナージ系の人々が中心だったため、彼らが共有した最初の音楽は中・東欧に起源を持つ民謡だった。「ユダヤ音楽協会 (Institut für jüdische Musik)」を設立した民俗音楽学者のイーデルゾーン (Abraham Zvi Idelsohn, 1882-1938)は、1906年に「帰還」し、古代イスラエルの典礼音楽、パレスチナ周辺の民謡の収集と比較研究を進めていった⁸。1920年代に入り、ユダ

ヤ人コミュニティが拡大すると、現代ヘブライ語による新しい民謡と「フォークダンス」が生まれていく。これらは外から持ち込まれた民謡の旋律に新しくヘブライ語の歌詞をつけたものが多く、現在のイスラエル国歌〈ハ・ティクヴァ (Ha Tikva)〉もルーマニア民謡に基づいたものである。その他、よく知られている〈ハヴァー・ナギラ (Hava Nagila)〉、〈マイムマイム (Mayim Mayim)〉や〈ドナドナ (Donna Donna)〉なども中・東欧地域の民謡に由来している。

また、本格的なオーケストラやオペラなどの芸術音楽もパレスチナに持ち込まれていった。1927年にはウクライナ出身のゴリンキン (Mordechai Golinkin, 1875-1963)がテルアヴィヴで初めてオペラ (演目は《椿姫》)を上演し、イスラエル・オペラの礎を築いた。そして1930年代に入ってドイツからの帰還者が急増するなか、1936年にはベルリンで活躍していた名ヴァイオリニスト、ブロニスワフ・フベルマン (Bronisław Huberman, 1882-1947)らによってパレスチナ交響楽団 (のちのイスラエル・フィルハーモニー)が設立され、イスラエルの芸術音楽の中心となっていった。「ユダヤ人の創造力 (クリエイション)を育てるために適切な対応ができるのはヨーロッパだけだ」(牛山 2000: 37)とフベルマンが強く主張したように、新しいイスラエルの芸術・文化の創造は、ヨーロッパで音楽教育を受けた人々によってヨーロッパ的なやり方でヨーロッパの水準を目指して取り組まれていった。

さてイスラエル音楽の作曲家たちは大きく三つの世代に分けることができる (Fleisher 2000)。まず、第一世代はパレスチナ移住時に40代前後だった作曲家、アヴィドム (Menachem Avidom, 1908-1995/1931年「帰還」)、ベン＝ハイム (Paul Ben-Haim, 1897-1984/1933年「帰還」)、タル (Josef Tal, 1910-2008/1934年「帰還」)、ラヴリ (Marc Lavry, 1903-1967/1935年「帰還」)、ボスコヴィッチ (Alexander U. Boskovich, 1907-1964/1938年「帰還」)などであり、彼らは古代イスラエルと現代イスラエルに連続性を持たせるため、現代のパレスチナにユダヤ人の過去の物語を西洋的語法で結びつけることによって、新しいユダヤ音楽を作るという課題に取り組んだ。第一世代の弟子にあたる第二世代の作曲家たち、オルガド (Ben-Zion Orgad, 1926-2006/1933年「帰還」)、シェリフ (Noam Scheriff, 1935-/テルアヴィヴ生まれ)などは、より具体的に東西の要素を融合させた音楽を生み出そうとした。し

ンについては、黒田 (2014)を参照。

6 ハビマ劇場 (Habimah) は、1912年にポーランドのビアリストクで設立されたヘブライ語上演のための団体。ウィーンなどでも公演を行い、1918年からはモスクワに劇場を構えた。そして1928年にソ連から退去を迫られ、主にアメリカとパレスチナに渡った。1945年にはテルアヴィヴに劇場を持ち、1958年には国立劇場となった。

7 エンゲルについては、黒田 (2011)が詳しい。

8 エンゲル、アンスキーとは対照的な存在であるイーデルゾー

かし次第に個人の趣向と国家の意向、地方主義と国際主義などといった葛藤も生まれ、1960年になる前から国際的な潮流へと入っていく者が多くなる。この傾向は現在活躍中の第三世代、すなわちイスラエル生まれかあるいは1960～73年の間に東欧やアメリカから移住してきた者達の中に一層強く見受けられる。彼らは政治的なプレッシャーからは距離をとり、活動を国際的な場に広げている。一方、パレスチナではなくアメリカへ渡ったユダヤ人たちは、ティンパンアレー、ブロードウェイのミュージカル、ハリウッドの映画音楽など、アメリカの大衆音楽形成に大きな貢献を果たした。またヴァイルやシェーンベルクのように、渡米後、シオニズムに接近しユダヤ的作品を創作していった例もある⁹。

4. プロートと「地中海楽派」

さて、1939年にパレスチナへ移住したプロートは、さっそくヘブライ語劇場ハビマの劇作家、芸術監督に就任した。そして各地のキブツなどで講演をおこなう他、ドイツ語日刊紙『最新ニュース (Jedioth Chadashoth)』において、「響きと影：マックス・プロートの音楽日記 (Klang und Schatten: Musiktagebuch von Max Brod)」というエッセイも連載した。また執筆活動だけでなく、ベン＝ハイムとボスコヴィッチに師事し、自ら「イスラエル音楽」を作曲していった。

プロートは著書『イスラエルの音楽』において、「そもそもユダヤ音楽というものは存在するのか、何がその特別な本質なのか」(Brod 1976: 13)と問いながら、まずその定義付けを試みた。「ユダヤ人によって作られたどの音楽も、まず、ユダヤのものと呼ぶことはできる。しかし私はもっと狭義に、もっと正確に定義づけたいと思う。すなわちユダヤの特性を提示している音楽だけをユダヤ音楽と呼ぶべきだ」(Brod 1976: 14)と述べ、さらにその中でもパレスチナに「帰還」した作曲家による新しい作品のみを「イスラエル音楽」としている。プロートはユダヤ人の音楽がいかに多様で定義付

けが困難であっても、確実にイスラエルのユダヤ人たちは足下に固い大地を共有していると主張。そして「チェコの国民音楽の最初の頂点であるスメタナは、同時代のインクの染みからは非チェコ的であると見なされていた。[……]しかしこのような音楽批評の誤解は、後の世代によって容易に正された」(Brod 1976: 15)とチェコの先例をあげることによって、生まれだての「国民音楽」の作曲家たちの創作を鼓舞している。

続いてプロートは、イスラエル音楽の作曲家が基盤とすべきものとして、四つのユダヤ音楽の源泉を挙げる。一つ目の要素は、シナゴグで歌われてきた礼拝の歌、二つめは東方ユダヤ人の民謡、三つめは一般的な音楽文化 (モダニズム)、そして四つめは現在のパレスチナ世界からの影響である。しかし、これらの要素を文字通り「引用」するだけでは、「エネスクのルーマニア協奏曲のようなごちゃ混ぜメドレー」になってしまう、と危惧する。ヨーロッパの国民音楽と同様に、イスラエル音楽もエグゼテシズムを喚起する危険性があると指摘し、民謡に関してはスメタナやヤナーチェク、バルトークのようにその構造を研究し、リズムやメロディーを「方法」として作曲に取り入れることによって「古い文化の精神が気づかないうちに活き活きとして新しい文化に対応するようになる」(Brod 1976: 20)ものだとして、その創造的活用を求めた。

またプロートは、マーラーやメンデルスゾーンといった同化ユダヤ人作曲家の作品についても、既にユダヤ民謡や礼拝音楽の要素があったと主張している。すなわちユダヤ音楽が他民族的要素を持っていることは否定できないが、「ユダヤ性」がそれらに「あるオリジナルな特別の色合い」を付け加えているということ、チェコ音楽を参照しながら説明している。さらにヤナーチェクの作曲法を参照するよう促し、ヘブライ語の話し言葉のリズムを歌曲のメロディー形成に活かすことを提案している。このようにプロートは、イスラエルの音楽の現状を、チェコの国民音楽の生成期とパラレルな関係にあると見なしていた。「いつかユダヤ音楽が成立するだろうという希望は抱いていない。なぜならすでにあるものを望むことはできないからだ。イスラエル音楽に対しては希望を持っているのではない。すでに存在し、発展を見せていることに対する喜びが顔に浮かぶだけだ」(Brod 1976: 40f.)と、過去のチェコ音楽史をイスラエル音楽史に転写することで、その順調な発展を確認し、念願のユダヤ国民音楽成立を宣言している。

9 ドイツから亡命したクルト・ヴァイル (Kurt Weill, 1900-1950) は、ドイツ時代にはシオニズムには反対する立場をとっていたが、終戦後はシオニズムへ接近し、1946年にはベン＝ヘクト作のユダヤ人のための祝祭劇『国旗の誕生』の音楽を担当した。イスラエルを訪問した際には、国歌「ハ・ティクヴァー」の編曲も手掛けている。また同じくアメリカに亡命したシェーンベルク (Arnold Schönberg, 1874-1951) は、多くのユダヤ的モチーフの作品を発表し、亡くなる前にはイスラエルの音楽アカデミー就任要請を快諾している。

さて、プロートはイスラエル音楽の近しい観察者として本書を執筆しているのだが、また同時にこの物語の登場人物でもある。チェコ時代にはスメタナ以来の国民的オペラ作曲家であるヤナーチェク作品をドイツ語に翻訳してきたプロートは、ヘブライ語による初の本格的なパレスチナ・オペラ¹⁰、マルク・ラヴリ作曲の《見張り番、ダン (Dan Hashomer)》(1945年初演)のリブレットを手掛けた。



写真2 マルク・ラヴリ

出典: "Marc Lavry circa 1930," <http://www.marclavry.org/biography/> (February 1, 2015).

1940～50年代のイスラエルで最もよく知られた作曲家であったラヴリは、ドイツ時代にはルドルフ・ラバン (Rudolf von Laban, 1879-1958) のダンス劇場で指揮者、音楽監督をつとめた他、マックス・ラインハルト (Max Reinhardt, 1873-1943) の劇音楽、またユニヴァーサル・プロダクション・カンパニー (現ユニバーサル・ピクチャーズ) の映画やフィンランド映画の音楽も手がけながら、ユダヤ音楽の作曲にも取り組んでいた。1935年にパレスチナへ渡り、1937年には交響詩《エメク (Emek)》を作曲。ルーマニア由来のフォークダンス、「ホラ」のリズムを取り入れたこの曲は、アメリカやヨーロッパでも演奏された。この作品のモチーフである「エメク谷」とは、イスラエルの作曲家たちが好んで用いたイデオロギー化された風景

10 現代ヘブライ語のオペラとしては、《見張り番、ダン》より前に、イーデルゾーンの《エフタ (Yifthah)》(1922) や、ユダヤ民俗音楽協会モスクワ支部のメンバーだったヤコブ・ヴァインベルク (Jacob Weinberg, 1879-1956) がパレスチナ滞在中に作曲した《開拓者たち (Hehalutz)》(初演は1934年アメリカ) などもある。

景のうちの一つであり、これを描くことはすなわちシオニズムの夢、約束の土地への帰還実現を表すことであった。スメタナの《わが祖国 (Má vlast)》のように、国民音楽における「交響詩」とは、美しい風景の描写そのものよりも、むしろその「描写を支える精神を聴く者に理解させること」(許2014: 86) が最も重要なジャンルであると言えるだろう。

さて、オペラ《見張り番、ダン》はシン・シャロム (Shin Shalom, 1904-1990) の戯曲『キブツでの発砲 (Yeriot Al Hakibbutz)』を原作としており、「開拓者 (Chalutzim)」、「番人 (Shomer)」、「農民 (Bauleute)」といったシオニズムの三つのシンボルが登場する (Nemtsov 2009: 17)。



写真3 《見張り番、ダン》の舞台写真

出典: "Dan Hashomer-Taking Bows (1945)," <http://www.marclavry.org/2011/06/01/dan-hashomer-dan-guard-opera-op-158/> (February 1, 2015).



写真4 主人公のダン

出典: "Dan Hashomer-Paulo Gorin as Dan (1945)," <http://www.marclavry.org/2011/06/01/dan-hashomer-dan-guard-opera-op-158/> (February 1, 2015).



写真5 ヒロインのエフラト

出典: "Dan Hashomer-Nadia Lubovska as Efrat (1945)," <http://www.marclavry.org/2011/06/01/dan-hashomer-dan-guard-opera-op-158/> (February, 1, 2015).

物語はキブツ¹¹における二人の男性と一人の女性の三角関係を巡って進行し、その牧歌的な世界を脅かすものとして、アラブ人たちが存在している。主人公のダン、自分の個人的な嫉妬の感情がキブツの集団精神への忠誠を脅かすという葛藤を抱えている。そして犠牲者を出しながらも、彼らのキブツは最終的にはアラブ人からの攻撃の防衛に成功し、物語は閉じられている。同じく牧歌的農村における三角関係を扱ったスメタナの《売られた花嫁》と比較してみると、イスラエル内の平和とは常に外部の攻撃から「保護」されなければ成り立たないということが際立ってくる。この作品はパレスチナの八つの都市で33回上演され、圧倒的な成功を収めたがプロートは述べているが、それ以降、スコアが出版されることも、再演されることもなかった¹²。

《見張り番、ダン》は記号的な音のパターンで埋めつくされたオペラである。ポーランド系の老人を描くために増二度音程が用いられ、平行五度に

よる「ホラ」で祭りが表されている。さらに「純粹さ」を強調したヒロインの描写は、ブッチーニのオペラを思い起こさせるようなクリシェ的なものである (Hirschberg 1995: 270f.)。プロートはこの作品を「一般的な音楽の価値と国家的な意義が幸運な形で結びついた」(Brod 1976: 44) と評しているが、その折衷的なスタイルはこの時代の傾向をよく表している。1930年代以降、イスラエルの作曲家たちは、ハビマやパレスチナ労働者劇場オヘル、あるいは映画のための音楽を依頼される機会が多く、それらはいずれもシオニズムの思想を内外に浸透させることが期待されていた。彼らの創作は、ハリウッド映画で活躍していたユダヤ人たちと密接に繋がっており、アメリカの西部開拓時代を描いた、いわゆる「西部劇」との類似も指摘されている¹³。《見張り番、ダン》も、イスラエル建国当時のシオニズム・プロパガンダのためのオペラとして機能していたことは確かである。

さて、こうした作品が作られた1930年代半ばからの約20年間におけるイスラエル音楽の主流は、「地中海様式 (musica yam tikhonit/ Mediterranean Stil)」と呼ばれている。ここではイスラエル音楽が「新しい」ものであることを示すため、東西の要素の「折衷」が試みられていた。このような様式が生まれたきっかけは、イエメン出身の両親の元に生まれた女性歌手ゼフィラ (Bracha Zefira, 1910-1990) の活躍である。パレスチナ地方の民謡に通じた彼女との出会いにより、イスラエルの作曲家達はこぞって彼女が歌うための民謡を編曲、作曲したのだ。これらを通じて作曲家たちは「イスラエル音楽」創造の基盤を宗教音楽ではなくパレスチナ地方の「民謡」に置くことに可能性を感じた。「地中海様式」という名称は、トランシルヴァニア地方出身の作曲家、ボスコヴィチが名付けたものである。初期イスラエル音楽の最も明確なイデオロギストであるボスコヴィチは、イスラエル音楽は、ディアスポラの音楽ともヨーロッパの音楽ともアラブ音楽とも全く異なるものでなくてはならないと考えていた。彼は1937年に最初のユダヤ的作品である組曲《ユダヤ民衆歌 (Chansons Populaires Juives)》を作曲し、以後、表面的な音楽スタイルを変化させながら、イスラエルの国民音楽様式を模索し続けた。プロートにとってのイスラエル音楽とは、チェコ音楽という先例を模範としつつ、作曲の師であ

11 キブツとは、イスラエル特有の農園共同体のこと。フェンスで囲まれた敷地に、居住区、農場、工場があり、共同生活が営まれている。1910年に最初のキブツが作られ、現在も約270存在している (樋口2012: 149-153)。

12 現在、ラヴリの親族が設立したマルク・ラヴリ・ヘリテージ財団 (<http://www.marclavry.org>) は、ラヴリ作品の再評価を試みており、《見張り番、ダン》のアリアも、2012年にテルアヴィヴでのコンサートで歌われている。

13 アメリカの開拓民と先住民との関係は、そのままパレスチナのユダヤ人とアラブ人との関係になぞらえることができる。四方田はパレスチナ映画とアメリカの西部劇との類似性を、さらに日本の満州映画『新しき土』(1937年)を比較・検証している (四方田2011)。

るボスコヴィッチの理念を受け継いだものであったと言えるだろう。

さて、この「地中海様式」の特徴について、プロートは次のように述べている。

この様式で書かれた作品の共通点とは何だろう。南方らしい、地中海の空気のような明るい光に満たされて透き通るような音楽は、明瞭さを志し、正確なリズム、不規則な拍子、執拗な繰り返しを好む。しかし多層的で決して止むことのないバリエーションを持っており、それらが表面的な不規則さと自由な衝動のなかで熱狂している。曲の構造はしばしば直線的で、ところどころはユニゾンになっており、こてこてしたポリフォニーの装飾はない。イエメンのユダヤ人が用いていたメロディーの影響、長調・短調の放棄、古い教会旋法への回帰、ディアスポラを特徴づける増二度が見られ、ここからアラブ音楽へ結びつく線も生じている。とくにセム語子音の構造へと繋がっているだろう。気候と風景、羊飼いの歌。オーボエとクラリネットが印象的に作用している。小型の太鼓やタンバリンの伴奏は、実際に、あるいは想像上でのこうした心象を存分に与える。有名なボスコヴィッチのオーボエ協奏曲における緩徐楽章は、奇妙に単調な、ところどころ酔わせるような特色を持っている。この表面的な単調さに没頭する者は、これまでヨーロッパ人の耳には閉ざされていた繊細な、いや最も繊細なニュアンスまで聞き取ることができるだろう (Brod 1976: 57) (傍点引用者)。

実際、「地中海様式」と呼ばれている音楽は、オーボエやクラリネット、フルート、タンバリンの使用が特徴的で、「パストラルな雰囲気」があり、日本やインドネシアの音楽の影響を受けたフランス印象主義の音楽がその主なソースとなっていると思われる。具体的な作品としては、ボスコヴィッチの《セミティック組曲》(1945)、ベン＝ハイムの《ピアノ協奏曲 (地中海協奏曲)》(1949)、アヴィドムの《地中海シンフォニエッタ》(1952)、そしてプロートの《ピアノのための地中海組曲》(1949)、《管弦楽のための二つのイスラエル農民舞曲》などが挙げられる。

しかしこの「地中海様式」は1950年代に入ると急速に廃れてしまい、演奏されることすらなくなっていく。ヒルシュベルクは、そもそも統一的なイスラエルのナショナルな様式が完成する可能性を信じたことが、ボスコヴィッチの根本的な間違いだと指摘しており、彼による導きとプロートによる拡大発展が、イスラエル音楽の誤った道りだったことをはっきり指摘する必要がある、と厳しく述べている (Hirschberg 2008)。ベン＝ハイムも後に「イスラエル建国時の芸術音楽創造において用いられたこの楽派の作曲方法は、〈一時的な解決方法〉としては有効だった」(Nemtsov 2009: 346)と当時を振り返っており、第二、三世代の作曲家たちは、この楽派の「東西折衷」というスタイルか

ら意識的に逃れていった。

5. おわりに

プロートは一人の才能が生み出す芸術音楽が民族全体を導くといった、19世紀的な国民音楽のイメージを信奉し続けたが、20世紀のイスラエルで支持されたのは大衆が産んだ大衆音楽だった。イスラエルではオリエント／地中海音楽、とくにギリシャやトルコ、さらにエチオピアからの影響も受けた、新しいローカルなポップスが生まれ続けており¹⁴、1956年から毎年開催されている「ユーロヴィジョン・ソング・コンテスト」でも、これまでに三度優勝という好成績を残している。この大会は「一曲のポピュラーソングがいかにか国家の精神を高揚させながら、同時にナショナリズムの徴候をすべて排除することができるか？」という、19世紀の「国民音楽」と戦後の「ワールドミュージック」との関係性を複雑に結びつける大きなジレンマを抱えている (ポールマン 2006: 143-144)。この「ヨーロッパ」のコンテストに国をあげて挑戦し続けてきたイスラエルは、「近代化を渾り、時としてそれを撥ねつけようとする一地域のただなかであって、今日なお、西洋近代化の挑戦をそのまま体現し続けている」(ラブキン 2010: 26) と言えよう。

一方、シオニズムが否定する「ディアスポラ」の刺激的な雑種音楽、クレズマーは、1980年代以降のワールドミュージックの流行によって、世界中で知られるようになり、各地の音楽に影響を与え続けている。こうした境界を飛び越えて出て行った音楽と比べてみると、プロートが理想とした「イスラエル音楽」は、ユダヤ人以外の演奏者と聴衆を持つことの難しい「領土化の音楽」¹⁵と言わざるを得ないだろう。しかしホロコーストの収容所で抹殺されるユダヤ人の音楽と、アラブ人の土地を奪って攻撃を加えているイスラエルのユダヤ人の音楽を比べて、その背景からどちらが音楽として正しく素晴らしいのか、などと考えることは危険である。政治的な問題と密接な関係にある国民音楽の研究も、「[音楽は] 人々に慰めを与え、高揚させるものであるとか、音楽を人間性や人間の尊

14 1980年代からイスラエルのメディアや文化実践、公の討論などでは、「mediterraneanism (地中海性)」というキーワードが、イスラエルのアイデンティティ構成のモデルとして用いられることが増加している (Nocke 2006)。

15 平井はハイパー・シオニスト、シェーンベルクの作品について、「ジル・ドゥルーズが嫌悪する領土化の音楽」と呼んでいる (平井 1996: 47)。

厳を擁護する手段とみなす」(ギルバート 2012: 18) ことのないように進めていかねばならない。これまで否定的に見られてきた「イスラエル音楽」は、まだ新たな耳で聞き直され始めたばかりである。

参考文献

- 池田あいの (2013) 『カフカと〈民族〉音楽』水声社。
- 牛山剛 (2000) 『イスラエル・フィル誕生物語』ミルトス。
- 許光俊 (2014) 『クラシック 魔の遊戯あるいは標題音楽の現象学』講談社選書メチエ。
- シルリ・ギルバート (2012) 『ホロコーストの音楽：ゲットーと収容所の生』二階宗人訳、みすず書房。
- 黒田晴之 (2011) 『クレズマーの文化史：東欧からアメリカに渡ったユダヤの音楽』人文書院。
- 黒田晴之 (2014) 「イーデルゾーンの目指した〈ユダヤ音楽〉：〈モダニティ〉のなかのユダヤ音楽学誕生」『立命館言語文化研究』25 巻 4 号、47-60 頁。
- シュロモー・サンド (2010) 『ユダヤ人の起源：歴史はどのように創作されたのか』高橋武智監訳、佐々木康之・木村高子訳、活気社。
- 樋口義彦 (2012) 「時代とともに変化し続けるキブツ」立山良司編著『イスラエルを知るための 60 章』明石書店、149-153 頁。
- 平井玄 (1996) 「マサダ：音楽のディアスポラ」DeMusik Inter. 編『音の力』インパクト出版会、47 頁。
- E. J. ホブズボウム、T. レンジャー (1992) 『創られた伝統』前川啓治・梶原景昭他訳、紀伊國屋書店。
- フィリップ・V. ボールマン (2006) 『ワールドミュージック／世界音楽入門』柘植元一訳、音楽之友社。
- 水野信男 (1993) 「イスラエルにおける音楽研究の動き」『東洋音楽研究』58 号、66-69 頁。
- 吉田寛 (2013) 『〈音楽の国ドイツ〉の神話とその起源：ルネサンスから 18 世紀〈音楽の国ドイツ〉の系譜学 1、青弓社。
- 四方田犬彦 (2006) 『パレスチナ・ナウ《戦争／映画／人間》』作品社。
- 四方田犬彦 (2011) 「シオニズムの映画表象」赤尾光春・早尾貴紀編『シオニズムの解剖：現代ユダヤ世界におけるディアスポラとイスラエルの相克』人文書院、234-255 頁。
- M. ヤコブ・ラブキン (2010) 『トーラーの名において：シオニズムに対するユダヤ教の抵抗の歴史』菅野賢治訳、平凡社。
- Bohlman, Philip V. (1992), *The World Centre for Jewish Music in Palestine 1936-1940: Jewish Musical Life on the Eve of World War II*, Oxford: Clarendon Press.
- Brod, Max (1976), *Die Musik Israels*, Kassel: Bärenreiter Verlag, Revidierte Ausgabe mit einem zweiten Teil "Werden und Entwicklung der Musik in Israel" von Yehuda Walter Cohen.
- Fleisher, Robert (2000), "Three Generations of Israeli Musik," *Schofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 18:4, pp. 102-126.
- Kafka, Franz (1986), *Briefe an Milena*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, Erweiterte und neu geordnete Ausgabe, Hrsg. v. Jürgen Born und Michael Müller, p. 164.
- Harrán, Don (1993) 「イスラエル」水野信男訳『ニューグローヴ世界音楽事典』第 1 巻、講談社、524 頁。
- Hirschberg, Jehoash (1995), *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948: A Social History*, Oxford: Clarendon Press.
- Hirshberg, Jehoash (2008), "The Vision of the East and the Heritage of the West: A Comprehensive Model of Ideology and Practice in Israeli Art Music," *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online* 7:2, pp. 93-115, <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/8-9-II/index.htm> (February 1, 2015).
- Nemtsov, Jascha (2009), *Der Zionismus in der Musik*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Nocke, Alexander (2006), "Israel and the Emergence of Mediterranean Identity: Expressions of Locality in Music and Literature," *Israel Studies* 11:1, pp. 143-173.
- Schelleg, Assaf (2012), "Israeli Art Music: A Reintroduction," *Israel Studies* 17:3, pp. 119-149.

《ソ連国歌》の誕生

——社会主義における国家と国歌——

神竹 喜重子

一橋大学大学院言語社会研究科

1. はじめに

本稿では、ソヴィエト社会主義共和国連邦の国歌が生み出された経緯について検証する。まずは、ソ連が成立した1922年以降の民族政策を概観し、それが誘発したソ連の社会変動を明らかにする。次に、この社会変動が美学イデオロギーに与えた影響に注目し、そのなかでソ連の音楽界で生みだされた作品について取り上げる。さらに、このような音楽界における環境の変化とともに、第二次世界大戦がソ連に与えた社会的インパクトにより《ソ連国歌》が創造された経緯を明らかにする。最後に、《ソ連国歌》の歌詞がその後様々な社会情勢のもとで変容した点にふれ、全体を総括したい。

2. 1920～30年代前半におけるソ連の民族政策

はじめに、1920～30年代前半のソ連における民族政策を概観し、その変容について確認していこう。民族政策を取り上げる理由は、ソ連の国家理念が民族政策と密接に関連していたからである。

重要なのは、ソ連初期に政権の座にあったレーニンが、そもそも革命前の1913年に自身の「民族問題についての論評」で「民族文化を一般にうんぬんすることができるのは、教権主義者とブルジョアだけである。勤労大衆は、世界労働運動のインターナショナルな文化だけを口にすることができる」（レーニン1969:112）と述べていたことである。これは、彼が中立政策を主張し、民族運動を否定していたことを意味する。レーニンは、ナショナリズムに加担することが、ナショナリズムの強化を目論むブルジョアの後押しとなると考えていた。またこうした発想は、ジノヴィエフが1920年にウクライナの大衆の前で語った演説でも共有されている（マーチン2011:36）。

しかし、1923年の党大会となると、こうした中立政策は否定されていく。中立論を振りかざすことにより、非ロシア系諸民族がいずれは強い文化

のヘゲモニーをもつ民族——ソ連の現実で言えばロシア民族——へと「自然同化」していき、そうなれば事実上非ロシア系諸民族の衰退へとつながっていく、すなわち結果的に大ロシア排外主義に至る、と懸念されたためである（マーチン2011:561）。むしろ、不公平の憂き目にあっている少数派の非ロシア系諸民族を率先して擁護していかなくてはならない——1920年代以降（正確には1923年以降）のソ連では、こうした観点から非ロシア諸民族に対する優遇という保護奨励策、すなわち積極的格差是正措置¹が盛んに進められた。そしてそれは、強制による同化はいうまでもなく、自然同化さえ否定したスターリン²が1924年に政権に就いて以降、一層徹底されていくこととなる。

3. 1930年代後半以降の「ロシア的なるもの」の復権

このように、非ロシア系諸民族に対して講じられた積極的格差是正措置¹だが、やがてその負の側面を露呈することとなる³。問題であったのは、非

- 1 弱者集団の不利な現状を、歴史的経緯や社会環境を鑑みた上で是正するための改善措置。この場合は是正措置とは、民族や人種や出自による差別と貧困に悩む被差別集団の進学や就職や職場における昇進における特別な採用枠の設置などの直接の優遇措置を指す。ソ連では、各地の民族エリートを養成すべく非ロシア諸民族に対して教育や人事に関する特惠的政策（優先処遇）がとられた（マーチン2011:560）。具体的には、各地のソヴィエト政権を現地に根付かせるため、それぞれの地域の民族言語の公的場面での使用の奨励（その前提として、それまで文章化の進んでいなかった多くの民族言語の文章語化、標準化が必要とされた）、大衆的民族文化の進行策などがとられた。これらを総称し、当時のソ連では「現地化（コレニザーツィア）政策」と呼んだ（マーチン2011:560）。
- 2 少数民族の同化を徹底して否定したスターリンは、「ネーション・ビルディング」（国家の助力による民族文化の建設）の必要性を訴えていた。レーニンが「自然同化」を進歩的とみなしたのに対し、スターリンは少数民族の存続を重視した（マーチン2011:561）。
- 3 独自の民族政策である積極的格差是正措置からは様々な矛盾と暴力的事態が生じた。現地化政策が多くの民族にもたらした「ネーション・ビルディング」は、事実上民族破壊と表裏一体であった。例えば現地化政策の結果、帝政ロシアで下位に位置付けられていた諸民族のなかから新たなエリートを養成する政策がとられ、目につきやすい上層部（とりわけ行政的ポストや人文系知識人など）には多くの非ロシア系の民族が進出した。しかしその反面、中間レベルをなす技術専門家の養成が遅れた（マーチン2011:562）。

ロシア系諸民族に特惠を与えることが、その分ロシア人への逆差別に繋がるという点である。このような逆差別は当然のことながらラーリンらのバックラッシュを招くなど、ロシア人側の不満を募らせていった。やがてそれを察したスターリンは、政策の転換を図り、1930年代後半に「ロシア的なもの」の復権を行う。具体的には、ロシア人をより多く政権に取り込み、民族区や民俗村ソヴィエトといった自治共和国・自治州・民族管区より小規模の非ロシア系諸民族の居住区を廃止し、ロシアの国民国家として吸収した（マーチン 2011: 566）⁴。1930年代後半以降のソ連の新しい民族政策は、(1)「ロシアの復権」、(2)国境をまたぐ諸民族に対する警戒心の増大（一部については集団追放）、(3)ある規模以下の民族を積極的格差是正措置の政策から外し、より大きな民族への「自然同化」を促進することの主な三点を支柱としていた。

さらに、1936年12月に採択されたスターリン憲法では「階級による内的紛争のない、相互協力・一致団結の原理に基づく多民族社会の調和的連邦の誕生」（Гаспаров 2009: 274）が提唱された。重要なことは、同憲法が民族的要素による多様性を認めつつ、最終的には「団結した一つの連邦共和国」を目指すということが強調された点にある。これは、諸民族の「相互濃化」により、民族的総括を実現するという方向に向かうものであった。すなわち、集団主義へ至るまでの民族的発展は、今や一般的な国際主義的構想の実現化にではなく、それぞれの民族がソ連体制に認められた社会的地位

また、諸民族の文化の順調な発展をもたらしたわけではなく、政策の実施過程で多くの混乱や軋轢を引き起こし、そのことがやがて政策転換を招く背景ともなる。さらにポーランド人、ウクライナ人、ベラルーシ人、モルドヴァ人、カレリア人など、国境を跨いで居住している諸民族は、対外政策との関連で重要な位置を占めていた。初期においてはこれらの民族に対して特惠的な政策をとり、それを国外同胞への宣伝に役立たせようとする発想が重視されていたが（19世紀のイタリアの故事に倣い、「ビエモンテ原理」と呼ばれている）、30年代では、むしろそれら諸民族が外からの侵略の手先となり兼ねないと警戒され、政策の逆転（「特惠」から「警戒」へ）が生じた。このように、国際関係と民族政策の間には連動関係があった。諸外国からの影響力浸透への警戒は、ある時期以降、いくつかの民族の集団的追放（強制移住など）、すなわち「民族浄化」をもたらすこととなる（マーチン 2011: 565）。

4 具体的には、ロシア・ソヴィエト連邦社会主義共和国（ロシア共和国）において、1930年代末に自治共和国・自治州・民族管区（後の自治管区）よりも小さな「民族地区」「民俗村ソヴィエト」が廃止され、「ロシア共和国のロシア化」が進められた（そもそもロシア共和国はその内部にタタル自治共和国やバシキール共和国をはじめ多数の非ロシア系諸民族の自治地域を含んでいたため、「ロシア人の国民国家」という位置にはなかった）。しかし、非ロシア系諸民族の自治共和国・自治州・民族管区はその後も存続し、「ロシア共和国のロシア化」は中途半端にとどまる（マーチン 2011: 566）。

に応じて貢献をもたらすことのできる組織的変質にあるとみられるようになったのである（Гаспаров 2009: 274 f.）。ここで暗示されているのは、ソ連の中枢を司るロシアの先導的な役割——「ロシア的なもの」の復権であった（マーチン 2011: 568）。諸民族それぞれの存続を維持しつつ、それらがロシア人を中心にソ連全体としてまとまっていくというこうした「諸民族の友好」論は、その後のソ連民族政策の基本を担っていくこととなる。そして、それは結果的に、非ロシア系諸民族側とロシア人側のステータスの歩み寄りへと至り、「同等の中の第一人者ロシア」像を具体化していくこととなった（マーチン 2011: 569）。

4. 1920～30年代前半のソ連における音楽文化界——国歌の「不在」と社会主義リアリズム

上記の20年代及び30年代のソ連の民族政策の急転を確認した上で、それが《ソ連国歌》の誕生にいかに関与していったのかを、ソ連の芸術界における美学的変容とともに見ていこう。

まず1922年にソ連が成立した当初だが、《ソ連国歌》なるものは存在すらしなかった。ロシア・ソ連の国歌の歴史を振り返ると、十月革命後の1918年から大祖国戦争勝利後の1944年に至るまで、実に20年余りも《インターナショナル》⁵という国歌になっている。《インターナショナル》はもともと、第二インターナショナルの創立に応じて作曲されたフランスの革命歌を露訳したものであり、ソ連固有の国歌ではない。この背景には、ソ連時代の初期において、純粋な「国歌」という概念がもはや革命によって消滅した過去と思われていたという点が挙げられる（Гаспаров 2009: 273）。「国歌」というものが本質上極めてナショナルスティックなものと位置づけられたため、レーニンのインターナショナリズム推奨のもと、ナショナリズム否定の名目で《ソ連国歌》は作られなかった。また、こうした国歌創造に対する否定的な見方は、スターリン政権初期においても逆説的な文脈で存在していた。スターリンによる非ロシア系諸民族の同化否定、諸民族の権利尊重という政策観点から、ソ連という一大国家としてのナショナリズムを否定されたといえよう。このような状況下で、《ソ連国歌》の代わりに設けられていた《インターナショナル》は、《ラ・マルセイエーズ》や《星条旗よ永遠なれ》などの革命歌や行進歌を思わせ、西

5 1944年以降は共産党歌として残されることとなった（教科書問題を考える市民の会 1991: 38）。

欧的な響きにより国際的な連帯感を象徴し、ロシア性を強調するような正教会の聖歌の要素は一切含まれていなかった。そのことこそが、ポリシェヴィキたちの自己評価に繋がっていた。以上のようなロシア性を排する音楽的志向が、ソ連初期の音楽文化自体では主流であり、そのような音楽を創作していた作曲家のなかには、シヨスタコーヴィチやニコライ・ロスラヴェツなどがいた（Гаспаров 2009: 273 f.）。

上に見てきたように、1920年代では全く民族色を反映させない、普遍的な音楽文化が展開されていたが、1930年代に入ると美学的イデオロギーの変化を象徴する一大事が起こる。1934年の全ソ連邦作曲家同盟の決議において、スターリンが社会主義リアリズムの重要性を説いたのである。彼はその美学を「社会主義的現実を正しく反映した、簡潔で、明朗で、真実の音楽の創造」と定義し、具体的には「国際的であり、同時に民族的形式の無限の多様性をも許容する」（Келдыш 1978: 566）ものとした。これは実態として「形式は民族的、内容は社会主義的」な文化を追求する、特殊性と普遍性の弁証法的統合であった。民族文化の建設を謳いつつ、その内容が社会主義的であるべきという規定は、それまでの伝統主義、純粹主義的な民族文化とは異なる志向だった。このように、元来個別の現象であるはずの民族文化の「普遍性」を保障したのは、「社会主義的發展」というアイデアであった（東田 1999: 17）。しかし、最も注目すべきは、20年代の民族性排除に対し30年代では民族性復興（形式に限定されるが）へと転換しているという点である。ここに、レーニンとスターリンの民族政策に対する観念の違いが表れているといえる。

5. 1930年代後半のソ連における音楽文化界 ——ロシアの民族性の復権へ

では、1930年代後半に入るとどうなるか。ここで思い出したいのは、同時期に「ロシア的なるもの」の復権が進められていたことである。諸民族が、ロシア人を中心にソ連全体としてまとまっていくという「諸民族の友好」論へと向かわされていた。この文脈において、1930年代後半の文芸界の現象としてまず注目されるのは、1935年にモスクワで多民族のための「文化の日」が設けられたことである（Гаспаров, 2009: 275）。ここで活躍したのは、非ロシア系の詩人たちであり、彼らの叙事詩が朗読されていた。その代表格として挙げられるのが、

カザフ人のジャンプール・ジャバエフや、レスギン族のスレイマン・スタールスキーなどである。彼らの華やかな東洋的メタファーに彩られたスターリン讃辞、つまりソ連の共和国のうち、主導的な役割を果たしているロシア民族に対する讃辞が、露訳テキストによりソ連全体に普及していった（Гаспаров 2009: 275）。やがて、ソ連の各共和国や各自治共和国の音楽界で、それぞれ独自の民族オペラやバレエが盛んに創作されるようになる。しかし、一見各民族のフォークロアに基づいたかのように見えるこれらのオペラやバレエは、その実ロシアの「匿名のプロフェッショナルな助言」を受けた、ロシア讃歌を意識する作曲家たちによって書かれたものであった。また、ソ連の社会主義リアリズムの長編小説や映画では、典型例として、しばしば血気盛んなウクライナ人、グルジア人、ロマ、アルメニア人、タタール人、ユダヤ人ら非ロシア系諸民族が登場するが、彼らは気まぐれで、音楽的才能に溢れた人物像として描かれている。しかし、これも物語が進行するに従い、彼らが絶対的権力と正しい判断力を持つロシア人の上司によって人間的に「成長」していくという筋になっている。一方、ロシア人の上司はこうした非ロシア系諸民族の情熱的な血、すなわち民族的要素に動かされ、人生を豊かにしていくという設定となっている（Гаспаров 2009: 275 f.）。

以上のような祝祭的で、「心温まる」調和的世界観が要求していたモチーフは、1920年代のような迫りくる闘いを想起させる英雄的性格とは異なるものであった。この新しい音楽のモデルには、叙事詩的雄大さと共に調和的な温かさが基盤となり、そこに創作者の国や民族を連想させる故郷のテイストが少量加えられ、最終的には「ロシア讃歌」へと至ることが求められていた。このような「ロシア的なるもの」の復権として、30年代後半のソ連の大衆歌では、ロシア正教会やロシア・オペラの合唱音楽の伝統に基づくメロディーが急増し、それらによって多くの合唱曲が書かれた。また、これらの合唱曲は、荘厳さを伴った叙情的な哀愁を特徴としていた。20年代から30年代前半までの美学が排除されたことにより、その行進曲風のリズムがなくなり、30年代後半では融和的で落ち着いた音楽になった。このような変容の典型例として挙げられるのが、作曲家イサーク・ドゥナエフスキーが『陽気な連中』（1934）で手掛けた『陽気な歌は心を弾ませ』と、1936年の映画『サーカス』で創作した《広い国よ、私の故郷よ》である。僅か2年しか開きがないが、両者を比べると前者は

激しい行進を思わせるのに対し、後者は物憂げな荘厳さを特徴とし、「ロシア的なるもの」の復権の前後の変化が如実に表れている（Гаспаров 2009: 276）。

30年代後半の大衆歌での新潮流は、ロマン派を思わせるメロディーと、全音階の和声、緩やかで静かに流れるようなリズムを特徴としていた。また、大衆歌で第一線を行っていたのは、ミハイル・ピャートニツキー、セルゲイ・エフセーエフなどの作曲家だったが、彼らはともに、フォークロアや教会音楽の教育を重点的に受けていた。なかでも、イワン・イワノヴィチ・ジェルジンスキー（Иван Иванович Держинский 1909-1978）はこのように19世紀のロシア・オペラの合唱音楽に近い音楽形式を、大衆歌だけでなく再びオペラのレヴェルまで高め、《静かなるドン》を作曲している。ここで特筆すべきは、ジェルジンスキーのオペラ《静かなるドン》（1932-1935）が書かれる約百年前に、グリーンカがオペラ《皇帝に捧げる生涯》（1836）を作曲していたということである。彼らのような大衆的な国民音楽の作曲家が、オペラという高尚な芸術にまで創作分野を広げることにより、政府や文化的エリートを巻き込んだロシア・ソ連社会の美学的イデオロギーは確立し、また定着していった（Гаспаров 2009: 276 f.）。このように、「インターナショナルの」表象から「ロシア的な」表象への移行は、世紀を経て繰り返し生じていた。エカチェリーナ女帝時代の華やかで西欧的なポロネーズ《勝利の轟よ、鳴り響け》（1791）が、非常に荘厳で敬虔な、またロシア的な《主よ、ツァーリを護り給え》（1833）⁶にその国民音楽としての表象の座を譲ったように、まさに一世紀を経て、ジェルジンスキーの《静かなるドン》により社会主義リアリズムのモデルが定着することとなった（Гаспаров 2009: 277）。

以上に見てきたように、1930年代後半のソ連の文芸界、および音楽界で求められたのは、多民族の調和的連盟を表象するものだったが、それはあくまで表向きであり、実質的にはロシア讃歌が核になっていた。ロシア讃歌を核にしなが、それを非ロシア系の民族的要素でカモフラージュするというのが創作者たちの方法論だったのである。そこで具体的に用いられた作曲法は、全音階によ

る和声、複雑かつ正確な終止法、伝統的にロシアの歌と結びついたイントネーションを使用することだった。つまり、6度の飛躍、3和音の一貫した全音階による基音への漸次的な下降、カデンツァ直前に属調に沿って凱旋的にゆっくりと歩むメロディーを特徴としていたのである（Гаспаров 2009: 277）。

さて、いよいよこの大衆歌の分野で新たに台頭してきたのは、アレクサンドル・ワシリエヴィチ・アレクサンドロフ（Александр Васильевич Александров 1883-1946）であった。彼は、1928年に「赤軍のアンサンブル」を創立したことで有名な人物である。アレクサンドロフの経歴でもやはり特筆すべきは、教会音楽に精通していたこと、また専門的な音楽教育を受け、モスクワ市内の音楽劇場で活躍していたことである。このように、教会音楽と俗世音楽の双方で専門性を極めたアレクサンドロフは、「ロシア讃歌を核にしなが、それを非ロシアの民族的要素でうまくカモフラージュする」という点において最も成功し、スターリン政権時代を代表する大衆歌の作曲家となった（Гаспаров 2009: 278）。

アレクサンドロフが本格的に作曲家としてのキャリアをスタートさせたのは、1928年に「赤軍のアンサンブル」を創立してからのことである。アレクサンドロフ自身がこのアンサンブルのために様々な舞曲や歌謡曲を生み出していたのだが、その音楽は芸術的且つシンプルで分かり易く、大衆の支持を得ていた。そしてもっとも重要なことに、政府による公的な評価も得ていた（Гаспаров 2009: 278）。

6. 第二次世界大戦期の民族政策

第二次世界大戦が始まると、戦時動員の対策からそれまでの民族政策の矛盾がさらに激しくなっていく。まず、スターリン指導部は大衆を戦争に動員するに当たり、共産主義イデオロギーより「祖国の大地を敵国の侵略から守れ」という愛国主義宣伝の方が有効と判断し、ロシア正教会と和解しこれを「ロシアの復権」の象徴とした。そうすることで、ロシア人大衆の民族的統合を図ったのである。一方、戦争はロシア人単独で遂行できるものではなく、他の民族をも幅広く動員する必要性から、非ロシア系諸民族についてもある程度同様の政策をとった。つまり、イスラーム、アルメニア教会、ユダヤ教会などに対し、ある程度の宥和的政策——それまでの抑圧の緩和——をと

6 1816年にイギリスの国歌《主よ、王を護り給え》を詩人のV. A. ジュコフスキーが露訳し、メロディーは原曲からそのまま借用。1833年、ニコライ1世の意向を受け、A. リヴォフが作曲、ジュコフスキーが新たに《主よ、ツァーリを護り給え》で始まる言葉を付けたものが国歌として認められた。1917年の革命まで歌われることとなる（ロシア・ソ連を知る事典 1989: 210）。

り、それらの宗教を奉じる諸民族の動員へと貢献したのである。特にグルジアに関しては、ロシア帝国への併合以来失われていたグルジア正教会の自立性回復を認めた。このように、戦争に貢献するという限りで、非ロシア系諸民族の民族感情も容認ないし部分的には奨励すらされていた(マーチン 2011: 569)。もっとも、それと同時にソヴィエト諸民族の中核をなすのはロシア人だということは強調され、ロシア人は「諸民族の友好」の要をなす「長兄」であり続けた(マーチン 2011: 569 f.)。他方で、このような統合に服さない、もしくはそうであろうと危惧される諸民族に対しては、警戒心がそれまで以上に強められ、「いくつかの民族(ヴォルガ・ドイツ人、クリミヤ・タタール、チェチェン、イングーシ、カルムイク、カラチャイ、バルカルなど)は自治を取り消され、集団的に追放された」(マーチン 2011: 570)。

7. 《ソ連国歌》誕生——アレクサンドロフの《ポリシェヴィキ党歌》からの道のり

政府によって是認された音楽に徹するうちに、アレクサンドロフの作曲内容も大きな変化を見せるようになる。彼は1935年から1945年まで、《聖なるレーニンの旗》、《ソヴィエト陸軍の歌》などまさに体制迎合的な歌を書いた。作曲家として最も世界的な名声を博したのは1941年に《聖なる戦い》を作曲した時だったが、すでに1930年代より彼の国家的歌謡曲は少なくともソ連国内では広く知られていた。そのうちでも《ポリシェヴィキ党歌》(1938)は、スターリンから絶賛されていた⁷。やがて1943年の独ソ戦争の最中、国民の戦闘高揚のためスターリンは公的な国歌を新たに設けることを思案し、国歌の公募を行う。このなかで、まさに候補の一つとして挙げられたのがアレクサンドロフの《ポリシェヴィキ党歌》だった(ガスパロフ 2009: 279)。

国歌候補の選考がいかに行われたか、そしてどのような過程で《ポリシェヴィキ党歌》が採用されたのかについては、その詳細はまだ明らかになっていない。今やロシアでその真相を知ろうとすること自体がタブー視されている。しかし、スターリン自身が直々にそれを選んだということは事実のようである。また、ショスタコーヴィチの回想を記した『証言』⁸でも、著者ソロモン・ヴォルコ

フがこの国歌の選考について言及しており、ショスタコーヴィチが最終候補の一人として残っていたと記している(Volkov 2004: 198-205)。ヴォルコフによれば、スターリンはショスタコーヴィチとハチャトリアンに、共同で国歌を書くよう度々指示していた。しかし、結果的にはアレクサンドロフのポリシェヴィキ党歌の採用に至り、その音楽にセルゲイ・ミハルコフ⁹とガブリエリ・エリ＝レギスタン¹⁰が新しい歌詞をつけることとなった。ソヴィエト国歌がロシア市民の前で初演されたのは、1944年の新年であった(ガスパロフ 2009: 280)¹¹。

このような経緯で誕生した《ソ連国歌》は、民族的且つ普遍的な民衆の精神と、国家の偉大さが調和した形で完成されている。まず、《ソ連国歌》の特徴について簡潔に説明すると、その冒頭では、全音階の3和音による晴れやかな高まり——I-III-IV-I₆-II——の展開が属9の和音の調に従い、歓喜するメロディーの上昇へと変わっていく。新しい全音階の高まり、つまりハ長調の平行調であるイ短調への転換を表す5度から3度へと上昇する特徴的な跳躍の後に、伝統的なヨーロッパの属音への転調が続く。さらに、リフレインが全音階に回帰し、その後で轟くようなカデンツァに変わる(ガスパロフ 2009: 280)。ガスパロフは、ここでプッチーニの東洋をテーマとしたオペラのメロディーの影響が見受けられるとし、次のように説明している¹²。

まず、《ソ連国歌》とプッチーニの《蝶々夫人》の〈ある晴れた日に〉の冒頭を比較すると、双方とも音程が順次進行で下降し、最後に4度下降していることが分かる。さらにもう一点、《ソ連国歌》のリフレインの前半の「讃えられて在れ、自由な我々の祖国よ」が、プッチーニの《トゥーランドット

9 セルゲイ・ミハルコフ(Сергей Владимирович Михалков, 1913-2009)は、詩人、社会活動家、ソヴィエト教育科学アカデミー会員、児童文学、諷刺文学の分野で活躍。日刊紙『イズヴェスチヤ』に勤務。第二次世界大戦には従軍記者として参加。

10 ガブリエリ＝エリ＝レギスタン(本名ガブリエリ・アルシャリソヴィチ・ウレクリヤンツ)(Габриэль Эль-Регистан/Габриэль Аршалуйсович Уреклиянц, 1899-1945)は、アルメニア系。ジャーナリスト、作家。ミハルコフの従軍記者時代の戦友。

11 1944年1月1日午前零時を期して、ラジオを通じ全国に流された(教科書問題を考える市民の会 1991: 38)。

12 ソ連で人気を博した作曲家、指揮者のイサーク・オシポヴィチ・ドゥナエフスキー(1900-1955)は、初期には賑やかで騒々しい作風だったが、スターリン政権期には温かい叙情性と荘厳さを兼ね備えた、より落ち着いた作風へと移行した。対談者に自身の歌曲《飛べ、鳩よ、飛べ》(1951)と《蝶々夫人》の類似性を指摘された際、自分が無意識的にプッチーニの影響を受けていることを認めている(Назарьян 1961: 304)。

7 この党歌の歌詞はまだ邦訳されていなかったもので、翻訳を試みた。拙訳は文末の資料Bを参照のこと。

8 この文献は、ショスタコーヴィチ研究者の間でその信憑性が疑われている。

ト》¹³のカラフ王子のテーマに近似している(Гаспаров 2009: 281)。このカラフ王子のテーマとは、《トゥーランドット》第1幕の冒頭でリュウがカラフ王子の盲目の父親を助けようとする処刑場面に当たり、合唱部、オーケストラ、カラフ王子自身によって奏でられる。そしてそれは、プッチーニがワーグナーに影響を受けていたこともあり、ライトモチーフとして物語の進行役を担っている。また、カラフ王子自身は、ボロディンのオペラ《イーゴリ公》にも登場するダツタン人、つまりロシア史上大きな影響を及ぼしたタタール人の王子を想定されている。この王子を表すテーマを、アレクサンドロフが現に意識して《ソ連国歌》のリフレインに反映させたとすれば、ロシアを筆頭とするソ連のユーラシア性、もしくは多民族国家性を克明に表出しているのではないか。全音階の東洋的なメロディーを用い、それを西欧音楽の和声で支え、さらにそれをロシア・オペラの伝統的な合唱形式になぞらえることで、偉大なロシア、ソ連という叙事性と多民族性によるエキゾチズムの融合を図っているのではないか(Гаспаров 2009: 282)。ガスパロフはそのように考えているわけである。

確かに、プッチーニの東洋をテーマとするメロディーは全音階を基にしており、日本の小唄を思わせるような東洋的雰囲気醸し出している。また、《蝶々夫人》の〈ある晴れた日に〉はベースがメロディーに沿い、和声の進行が多少変わっているように聞こえるものの、全体的な楽曲構成としては西欧音楽の枠内に収まる。プッチーニが東洋的なイデオロギイを際立たせるため、あえて西欧音楽の基本的な枠組みに適合させているということは考えられる。しかし、そのようなプッチーニのオペラと《ソ連国歌》を連関させようとするガスパロフの見解は、いささか安易なのではないか。《ソ連国歌》がそもそも《ボリシェヴィキ党歌》だったことを考慮すると、アレクサンドロフが《ボリシェヴィキ党歌》でわざわざ東洋性を強調しようとしたとは考えにくい。また《ソ連国歌》のリフレインと《トゥーランドット》のカラフ王子のテーマが近似しているという点についても、アレクサンドロフがカラフ王子を意識して書いたという根拠がない以上は、断言することはできない。この

13 1920-1930年代前半のソ連において、プッチーニの《トゥーランドット》は有名であった。1926年のイタリア・ミラノでの初演からまもなく、同年にモスクワ自由劇場で、その後5、6年の間にバクー、スヴェルドロフスク、トビリシ、オデッサ、ハリコフ、キエフそしてモスクワの実験劇場での初演が続いた。その後1959年までレパートリーから消された。《蝶々夫人》は、絶えずソ連で上演されていた(Данилевич 1960: 423 f.; Штейнпресс 1983)。

仮説については、今後より詳細な分析や深い考察が要されるであろう。

8. ポスト・スターリン期

では、スターリン政権後、ソ連ではどのような変化が訪れたのか。フルシチョフはスターリン時代に集団追放された諸民族を名誉回復し、共和国への分権化を進めるなど、スターリン批判に見合った政策を行ったが、他方では母語による教育の原則を放棄するといったような二面性もあった。ブレジネフもスローガンの上では諸民族融合を重視しながら、現実にはむしろ建前と本音の乖離を事実上黙認するというような両義性があった。そのような二面性や曲折はともかく、ポスト・スターリン期には、かつての「現地化」と事実上類似した政策がとられ、ある意味では「積極的格差是正措置^{アファーマティヴ・アクショ}帝国」的状况——ロシア人を中心としながらも、それ以外の諸民族を「ソヴィエト的ネーション・ビルディング」を通して統合していく——が継続し、定着していった(マーチン 2011: 570)。その後、各地の民族運動が起こりソ連解体に至るが、こうした民族運動は「ソ連体制への反逆」としてではなく、「ソヴィエト的ネーション・ビルディング」の所産として起こったものである。そのことは、ソ連解体時に独立国家を獲得したのが、まさにソヴィエト体制下で「連邦構成共和国」としての位置を与えられていた諸民族であったことにも表れている。つまり、ソヴィエト期に「疑似国民国家」だったものが、外枠をそのまま保存しつつ、改めて「国民国家」を進めようとしていた。ソ連という国家は過去のものとなったが、そこにおいて独自の形で進められた「ネーション・ビルディング」は今日にまで及ぶ形を残している(マーチン 2011: 571)。

9. 《ソ連国歌》のその後——歌詞の変遷

最後に、《ソ連国歌》がスターリン政権後にどのような運命を辿ったのかを簡潔に見ていこう。アレクサンドロフの《ボリシェヴィキ党歌》が《ソ連国歌》として選ばれたのは、その歌詞にではなく、そのメロディーに理由があった(Гаспаров 2009: 283)。メロディーが国歌に相応しいと判断されたからこそ、選ばれたのである。従って、この元《ボリシェヴィキ党歌》は、その後様々な時代に翻弄

されながら、メロディーはそのままに歌詞を変貌させていくこととなる。

まずスターリンの死後には、1956年にフルシチョフのスターリン批判がなされるなかで、《ソ連国歌》の「スターリンは我々を人民への忠誠にまで育て上げた」などといったスターリン称賛のテキストが不適當であるとみなされた。そのため、全面的に歌詞が消去され、公式のセレモニーではオーケストラだけの演奏が恒例となり、このような状態が20年余り続いた（Гаспаров 2009: 283）。

ブレジネフ政権では、ミハルコフが新しい時代に適合するよう歌詞を改訂した。それが、資料Bの《ソ連国歌》（1977-1990）¹⁴に当たる。ここで重要なのは、「スターリン」の箇所が完全に消去されていることである（Гаспаров 2009: 284）。

さらにソ連崩壊の1991年以降、万人に知れ渡ったこのあまりにも共産主義的な《ソ連国歌》自体をなくしてしまおうという試みから、ロシア連邦共和国の公式国歌として、グリンカの《愛国讃歌》が採用された。しかし、この歌があまりにも華麗であったことや歌詞を持たなかったことから大衆からの支持を得られず、それが定着することはなかった。そのようななか、国歌の座を追われて久しい《ソ連国歌》が、再び新しい国歌としてウラジーミル・プーチン大統領に採用されることとなった。知識人サークルからはいくらか批判があったが（Чудаков, Курилкин, Тоддес 2000）、この決定はほぼ全面的に支持されたという。そして三度、90歳近くなるミハルコフが、プーチン政権に相応しいテキストとなるよう歌詞を改訂したのだった。彼の草稿版では、当初「ロシアの鷲が完全なる飛行を全うする」や「三色の蛇」といった派手な表現が使われ、リフレインには「故郷よ、称えられて在れ！ 神はお前の上にいる！」が予定されていた。しかし、このような内容は過激であると体制側から却下され、その帝國的且つ宗教的な装いを削がれた、より穏健で調和した内容へと変えられていった。それが資料Bの《ロシア国歌》（2000-）に当たる。ここでは、「ロシア——愛する我らの国」というように純粋な愛国精神が歌われ、「南の海より極地の果てへと広がりし、我等が森と草原よ」のように、ロシアの広大な自然や地理空間を称える内容となっている。完成されたロシア国歌の改訂版がロシア市民の前で披露されたのは、2000年

14 1977年5月に再考会議幹部会で承認され、同年9月1日より公式に演奏されるようになった。曲は、リフレイン部分を除き、1943年版の《ソ連国歌》の4/4拍子が2/4拍子に改められ、付点音符の使い方など一部手直しされた（教科書問題を考える市民の会 1991: 38）。

12月29日という新年の直前だった（Гаспаров 2009: 284）。

以上を鑑み、重要な点として押さえておきたいのは、以下の点にある。(1) 国歌の歌詞は、変化し続ける時代の情勢に翻弄され、創作されては廃棄される、を繰り返す。一方、音楽そのものは言葉や記号を持たぬため内容を規定できないが、内容を暗示する機能を持つため、長期に渡り採用される。(2) アレクサンドロフを含め、1930年代に活躍した大衆歌の作曲家たちの多くは、その共通項としてロシア正教会の音楽やロシアの民謡を研究していた。そして、そのような研鑽の成果を大衆歌の創作に反映させていた。こうした実態は、宗教を一切排除していたソ連の政策とは矛盾するものである。(3) ロシア・ソ連の国歌が創作された経緯から、普遍性と民族性の両極端を行き来していることが見受けられる。

なお、今後の《ソ連国歌》に関わる研究の展望としては、次のような課題を挙げておきたい。《ソ連国歌》が誕生して以後、実はアルメニア、ウクライナ、キルギスなどのソヴィエト連邦構成共和国において《社会主義共和国国歌》なるものが誕生した。例えば、アルメニアでは、アラム・ハチャトゥリアンが作曲、サルメン（アルメナク・サルキスヤン）作詞による《アルメニア・ソヴィエト社会主義共和国国歌》（1944）が作られた¹⁵。重要なのは、その内容が《ソ連国歌》とは異なることである。旋律にはアルメニアの民族性が色濃く反映されており、歌詞もリフレインでは《ソ連国歌》との若干の類似が見受けられるものの、主にソヴィエトの一員である祖国アルメニアを鼓舞し、さらにそれを率いるロシア人、レーニン、十月革命、共産主義を讃えるという構図になっている。こうした内容は同時期の他のソヴィエト連邦構成共和国の国歌にも共通項として見受けられる。では何故、《ソ連国歌》というソ連全体を包括する国歌が存在するにも拘わらず、それぞれの連邦構成共和国でこうした独自の《社会主義共和国国歌》が作られていったのか。これには、スターリン政権による「アフターマティヴ・アクション積極的格差是正措置」の影響が第一に考えられるが、より深い理解を得るためには、今後各ソヴィエト連邦構成共和国の国歌を詳細に比較分析し、その誕生に至るまでの経緯、その後の変遷などを調査し、当時のソ連の民族政策との関係性を追究していくことが求められるだろう。

15 歌詞については、資料Bの《アルメニア・ソヴィエト社会主義共和国国歌》を参照のこと。1991年には、旋律も歌詞も異なる新しい国歌《我が祖国》が採用された。

参考文献

- Данилевич Л. (1960), *В. Джакомо Пуччини*. М.: Музыка.
- Гаспаров Б. (2009), *Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре*. М.: Арт-транзит.
- Келдыш Ю. (1978), «Реализм» *Музыкальная энциклопедия т.4*. Советская энциклопедия, М.: Советский композитор.
- Назарьян Г. (1961), Дунаевским на эстраде // *И. О. Дунаевский. Выступления, статьи, письма. Воспоминания*. М.: Советский композитор.
- Штейнпресс Б. (1983), *Оперные премьеры XX века, 1901-1940*. М.: Советский композитор.
- Чудакова М., Курилкин А., Тодес Е. (2000), *За глинку! Против возврата к советскому гимну*. М.: Языки русской культуры.
- Volkov, Solomon (ed.) (2004), *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, New York: Limelight Editions (ソロモン・ヴォルコフ (2001) 『ショスタコーヴィチの証言』 水野忠夫訳、中公文庫).
- 21世紀研究会編 (2008) 『国旗・国歌の世界地図』 文春新書。
- 教科書問題を考える市民の会 (1991) 『世界の国旗と国歌』 岩波ブックレット。
- 東田範子 (1999) 「フォークロアからソヴィエト民族文化へ——〈カザフ民族音楽の成立〉(1920-1940)」 『スラブ研究』 46号、1-32頁。
- テリー・マーチン (2011) 『アフアーマティヴ・アクションの帝国——ソ連の民族とナショナリズム、1923～1939年』 半谷史郎監訳、塩川伸明 (解説)、荒井幸康・渋谷謙次郎・地田徹朗・吉村貴之訳、明石書店。
- レーニン (1969) 『文化・文学・芸術論』 蔵原惟人・高橋勝之編訳、大月書店。
- 『ロシア・ソ連を知る事典』 (1989) 平凡社。

資料

- [資料A] ロシア・ソ連における国歌の変遷
- ・《勝利の轟よ、鳴り響け》(1791-1816)
オシップ・カズロフスキー作曲、ガヴリーラ・デルジャーヴィン作詞
 - ・《ロシア人の祈り》(1816-1833)
トマス・アーン作曲、ワシーリー・ジュコフスキー作詞
 - ・《主よ、ツァーリを護り給え》(1833-1917)
リヴォフ公作曲、ワシーリー・ジュコフスキー (アレクサンドル・プーシキン) 作詞
 - ・《労働者のマルセイーズ》(1917-1918)
クロード・ジョゼフ・ルージェ・ド・リール作曲 (アレクサンドル・グラズノフ編曲)、ピョートル・ラヴロフ作詞
 - ・《インターナショナル》(1918-1944)
ピエール・ドジェーテル作曲、ウジェーヌ・ボティエ

作詞 (アルカジー・コッツ訳)

- ・《ソ連国歌》(1944-1990)
アレクサンドル・アレクサンドロフ作曲
セルゲイ・ミハルコフ、ガブリエリ・エリ＝レギスタン作詞
- ・《愛国讃歌》(1990-2000)
ミハイル・グリンカ作曲 (1833)、歌詞なし
- ・《ロシア国歌》(2000-)
アレクサンドル・アレクサンドロフ作曲、セルゲイ・ミハルコフ作詞

[資料B] ロシア・ソ連における国歌の歌詞
《ボリシェヴィキ党歌》(1939) (神竹喜重子訳)¹⁶

[1 番]

今までにない新しい国の自由な子供たちよ
今日我々は誇り高き歌を歌う
この世で最も強き党について
最も偉大な我らの人物について
(リフレイン)

レーニンの栄光、スターリンの意志により
永遠に強くあれ、健在であれ
レーニンの党よ、スターリンの党よ
ボリシェヴィキの賢明な党よ!

[2 番]

退廃したし人種の卑しい背徳者¹⁷を
我らは我々自身の道から厳しく根絶す
我らは人民の誇り、人民の賢明さ
人民の心、人民の良心
(リフレイン)

[3 番]

マルクスとエンゲルスの情熱の天才は
コミンテルンの来るべき歓喜を予期していた
我らに自由への道を示したのはレーニン
スターリンはその道に沿い我らを導く
(リフレイン)

16 マルクスやエンゲルス、コミンテルンなど、共産主義の純粋な理念が反映されている。そして、ボリシェヴィキ党に対する讃歌、果てはそれを率いるレーニンやスターリンへの讃歌がなされている。また、ここではロシア民族を象徴するものは出てこない。

17 青山学院大学のポダルコ教授の見解では、ここでは、スターリンのライヴァルだったトロツキーらが想定されている。つまり、彼らライヴァルは国内に潜む「売国奴」に見立てられていた。

《ソ連国歌》(1944-1955)¹⁸

[1 番]

自由な共和国の揺ぎ無い同盟を
偉大なルーシは永遠に結びつけた
人民の意思によって建設された
団結した強力なソヴィエト同盟万歳！
(リフレイン)

讃えられて在れ、自由な我々の祖国よ
民族友好の頼もしい砦よ！
ソヴィエトの旗よ、人民の旗よ
勝利から勝利へと導きたまえ！

[2 番]

雷雨を貫いて自由の太陽は我々に輝き
そして偉大なレーニンは我々に進路を照らした
スターリンは我々を育てた——人民への忠誠を
労働へそして偉業へと我々を奮い立たせた！
(リフレイン)「民族幸福の頼もしい砦よ！」

[3 番]

我々の軍は戦いによって我々を成長させ
卑劣な侵略者を道から一掃する！
大戦によって我々は世代の運命を決定し
我々が我が祖国に栄光をもたらそう！
(リフレイン)「民族栄光の頼もしい砦よ！」

《ソ連国歌》(1977-1990)¹⁹

(フルシチョフのスターリン批判後)

[1 番]

自由な共和国の揺ぎ無い同盟を
偉大なルーシは永遠に結びつけた

18 <http://www.world-anthem.com/lyrics/soviet-union.htm> (October 15, 2014). ソ連の中核としてのロシア像が、「偉大なルーシは…」に反映されている。ここでも、レーニンとスターリンの双方が讃えられ、彼らが率いるソ連という一つの国家の偉大さ——多民族の友好、団結による——が強調されている。また、《ポリシェヴィキ党歌》での敵意の対象が国内の「退廃したし人種の卑しい背徳者」だったのに対し、ここでは「卑劣な侵略者を道から一掃する！」というように、外部への警戒心に変容している。また、「軍」「大戦」「勝利」など独ソ戦を制した自負が表れている。

19 <http://www.world-anthem.com/lyrics/soviet-union.htm> (October 15, 2014). 今日「ソ連国歌」として最もよく知られている。スターリンの存在は全面的に消去されており、レーニン一人への讃歌となっている。依然として、ソ連の中核であるロシア像は残されているが、「侵略者」や「背徳者」など敵意の対象である言葉は出てこない。再び共産主義の言葉が頻繁に使われている。「ソヴィエト」という言葉は1番に一度使われるのみである。3番は、以前の独ソ戦を意識した内容が全面的に共産主義への讃歌に変わっている。リフレインの二行目に関して、スターリン時代では1番は「友好」、2番は「幸福」、3番は「栄光」と番ごとに異なる言葉が入っているが、ここでは「友好」で統一されている。さらにリフレインの後半「ソヴィエトの旗よ…」の箇所が「レーニンの党…」に変更されている。また2番の歌詞の「スターリンは我々を育てた…」の箇所が「正義の事業に彼は人民を立ち上がらせ…」に変更され、主語がレーニンで統一されている。総じて、スターリン時代は軍事的勝利を謳うものだが、ここでは共産主義の理念や祖国を称える内容となっている。

人民の意思によって建設された
団結した強力なソヴィエト同盟万歳！
(リフレイン)

讃えられて在れ、自由な我々が祖国よ
民族友好の頼もしい砦よ！
レーニンの党——人民の力は
我々を共産主義の勝利へと導く

[2 番]

雷雨を貫いて自由の太陽は我々に輝き
そして偉大なレーニンは我々に進路を照らした
正義の事業に彼は人民を立ち上がらせ
労働へそして偉業へと我々を奮い立たせた！
(リフレイン)

[3 番]

不滅の共産主義の理想の勝利に
我々は我が国の未来を見る
そして名誉ある祖国の赤旗に
我々は常に熱い忠誠心を持つだろう！
(リフレイン)

《ロシア国歌》(2000-)²⁰

(プーチン政権以降)

[1 番]

ロシア、聖なる我らの国よ
ロシア、愛しき我らの国よ
力強い意思は、大いなる光栄は
汝が持てる物は世々にあり！
(リフレイン)

讃えられて在れ、自由なる我らが祖国よ
幾世の兄弟なる民族の結束よ
父祖より授かった民族の英知よ！
国よ讃えあれて在れ！我等汝を誇らん！

[2 番]

南の海より極地の果てへと
広がりし、我等が森と草原よ
世界に唯一なる汝、真に唯一なる汝
神に守られた祖国の大地よ！
(リフレイン)

[3 番]

夢が為生きるが為、遮らぬ自由を
来たるべき時は我等にもたらす
祖国に対する忠誠は我らに力を与える
それはかつて、今も、そして常に在り続けん！

20 21世紀研究会編(2008:216-218)。レーニンやスターリンの影はなくなり、ロシアという国の神聖さやそれに対する純粋な愛国精神が全体的に表れている。「幾世の兄弟なる民族の結束よ」より、多民族国家としての自意識が残っている。2番ではロシアの広大な空間を讃える内容となっている。今までにない要素として、「聖なる」「神」といった宗教的な言葉により、ロシアの神聖さが表されている。

(リフレイン)

《アルメニア・ソヴィエト社会主義共和国国歌》(1944)²¹

[1 番]

ソヴィエトの自由なる地、アルメニア！
数世紀、苦難の途を歩める国よ
雄々しき民は汝のために死んだ
汝をばアルメニア全人民の故郷になさんと

(リフレイン)

讃えあれ、永遠に、ソヴィエト・アルメニア！
勤勉なる建築家にして建設者よ
同胞諸人民の友愛に祝福され
汝は栄え、未来の光を見出さん

[2 番]

尊厳もたらせる不滅のレーニンは
われらの幸いの花よ、敏き花
十月革命にてわれらを解放し
清くより良き生活をわれらに与えたり

(リフレイン)

[3 番]

ロシア人は親しく手を伸ばし
われらは一つの新しく強い国を築く
親愛なるレーニン、われらが知恵の泉よ
汝は凱歌高くわれらを共産主義に導く

(リフレイン)

21 <http://gunka.sakura.ne.jp/mil/armeniassr.htm> (October 15, 2014). 「ソヴィエト」、「建築者」、「同胞諸人民」より、ソヴィエト連邦を構成する一社会主義共和国であることを強調している。「不滅のレーニン」(他の共和国国歌でもこの表現は共通して見られる)、「十月革命」、「ロシア人は親しく手を伸ばし」より、「長兄」としてのロシア人を讃えている。また、「光」、「花」は美しく明るい未来への希望を象徴しているが、これらの言葉は例えば《ウクライナ・ソヴィエト社会主義共和国国歌》でも「太陽」、「花」で表されており、多くの共和国の間で共有されていたと考えられる。

地域研究における民族音楽の 情報学的分析の新たな指針

河瀬 彰宏

国立国語研究所コーパス開発センター

1. 音楽研究における最先端の研究理念

本章では、音楽の計量的な分析について馴染みがない読者を念頭において、音楽の地域情報学的研究を大規模に実現させていくための指針を示すことが目的である。その背景として、はじめにEU圏を中心に進められている音楽研究における最先端の研究理念を紹介する。

近年、デジタル情報の普及に伴い、音楽に関連した情報処理の需要が学術的にも産業的にも急速に高まっている。これと並行して、認知科学の分野を中心に、人の音楽認知メカニズム——音楽の鑑賞者・実演者の認知活動とその仕組み——の解明を目指す動向がかつてないほど活発化している。しかしながら、現時点では、人が音楽を創造する背景・情動と旋律の関係性、人が音楽体験を通して感動する仕組みなど、音楽認知の根本的な疑問に対して明確な回答が得られていない状態である (Temperley 2001)。

長年、解決の糸口を見出すことができなかったこれらの疑問に対して、ここ十数年間のうちに目覚ましい研究成果をあげ、人の音楽認知メカニズムの解明に迫りつつあるのが、Sound and Music Computing プロジェクト (以下、SMC)¹の活動である。SMCは、2007年に欧州委員会から立ち上げられたS2S2 Coordination Actionとよばれるプロジェクトの後継であり、その精神ともいえるプロジェクトの研究理念は、ウェブサイトにて公開されているアジェンダを要約すれば次の二点になる。(1) 音楽・音響に関わるあらゆる問題の解決を目指すことと、(2) あらゆる学問領域の方法論を横断的に融合することである。

音楽の地域研究は、「音楽・音響に関わるあらゆる問題」であることからSMCの研究対象の射程に収まる。したがって、その知見・方法論を援用することにより、現在プロジェクトが抱えている問題を解決する具体的なヒントが得られるものと考え

える。そのひとつの指針は、計算機を用いた音楽の計量分析である。

以降では、音楽を計量的な観点から分析することの意義について述べ、チェコ民謡を事例に楽曲データの整備の指針について紹介する。そして、筆者が実施してきた日本民謡を対象とした楽曲分析を紹介することで、今後、中・東欧地域の民謡を典型的に分析していくための指針を示す。

2. 音楽を計量的に分析することの意義

人間はどのように音楽を享受しているのか。認知科学では、視覚・聴覚・嗅覚などの単一感覚的な感性——人が感覚器を通して得る認識と解釈の特徴——について分析が進められてきた。これに対して、複数の感覚を複合し、様々な背景知識や周辺状況の認識が影響する感性のことを高次感性 (high-order sensibility) とよび、文学・思想・芸術に機能する。

音楽も人間の高次感性によって捉える対象といえる。なぜなら、人間は音楽を享受するときに、聴覚的特徴と視覚的特徴を複合した感覚情報とか、単なる周波数と音色の組み合わせとか、それらの時系列変化から生成されるパターンといったかたちで音楽を認知しているわけではなく、これらを歴史的・文化的背景要因と結びつけて認知しているからである。たとえば、ある音楽作品を深く味わって鑑賞するときに、我々は作品を構成する要素とその関連性を理解し、その上で自身の経験と照らし合わせて、感覚器から複合的な情報を統合する。高次感性は、感性と比べて非常に掴みどころがなく、現在の計測機器のレベルでは、感性に関わる脳内のどの部分で情報処理を行っているのかを特定できる程度である。そのため、高次感性のメカニズムを直接データとして抽出することができず、研究には様々な方法論が試みられている。

ところで、どのような学問についても研究方法は(1) 定性的研究と(2) 定量的研究に分けるこ

1 <http://smcnetwork.org/> (January 31, 2015).

とができる。定性的研究とは、対象を観察し、その性質を記述することで理解を深めていくやり方であり、神学・哲学などの人文学 (humanities) で利用されている。一方、定量的研究とは、数えることができる対象を具体的に数えることで仕組みを明らかにしていくやり方であり、物理学・生物学などの自然科学 (science) で利用されている。

定性的研究の重要な点は、あらゆる対象について実施できることである。人間や社会に関する事象は、どのような因果関係・論理を内在しているのかを直接掴むことができないため、まずは目に見える特徴を記述していくことから始める。しかし、定性的研究の問題点は、反証可能性——第三者が同じ内容を検証し、それについて正しいか、正しくないかを示せる状態——を担保することが難しい点にある。たとえば、同じ事象であっても、評価者によって判断に差が生じる場合がある。美醜・善悪・優劣の評価には主観が含まれるため、評価者の知識量・価値観・理解力などによって、同じ事象が異なる様相として伝聞されてしまうことがある。それでは、反証可能性を担保するにはどのような方針を取ればよいだろうか。解決手段のひとつは、検証する対象を数量で示すこと、すなわち、定量的研究を導入することに他ならない。

従来から音楽の地域研究は、多くの人文科学の学問と同様に、定性的研究によって進められている。なぜ、定量的研究が実施されてこなかったのか、その理由を考えてみると、次の三点に整理することができる。(1) 過去の歴史的な事象について定量的データを入手できないこと、(2) 歴史的な事象は一回性であり、再現——たとえば故人を復活させて演奏を記録——できないこと、(3) 観察対象は計測可能だが、考慮すべき要因が多すぎるため、事象の本質に迫ることが困難なことである。

はたして、これらの問題を抱える対象について、定量的研究を導入できないのだろうか。導入できないと考える研究者が大多数かも知れない。しかし、そう結論付けるのは時期尚早であると筆者は考える。たとえば、心理学や経済学では、対象を言葉として記述することから研究を開始しているが、統計学や物理学の方法論を用いて可能な限り客観的に分析している。また、社会学や文学では、歴史的な事象や偉人の思想などの一回性の事象に対して、残されたデータを複数の第三者が繰り返し同じ過程で分析し、結果の一致をみることで科学における再現性・有意性を担保する工夫を行っている。

人文学における様々な研究対象に定量的研究を

実施していく方針や事例については、村井・往住(編)『量から質に迫る——人間の複雑な感性をいかにして「計る」か』(2014)を参照されたい。

3. 定量的研究を目的とした楽曲データの整備

それでは、音楽を定量的研究の対象として扱うためには、音楽をどのように捉えればよいだろうか。ルネ・デカルト(1596-1650)が『方法序説』(Descartes 1637)において還元主義的に平面上の任意の点を縦軸と横軸の直交座標系として分析したように、西洋音楽の楽譜は、音楽を時間軸と音高軸に還元した合理的なシステムと解釈することができる。そのため、音楽の正体とは、ゴットフリート・ライプニッツ(1646-1716)が“Musik ist die versteckte arithmetische Tätigkeit der Seele, die sich nicht dessen bewußt ist, daß sie rechnet”(音楽とは、魂が知らず知らずのうちに計算する行為である)と述べたように、基本的な要素とその関連によって構成される芸術であると筆者は認識している。このように音楽を基本的な要素として還元・記述することが可能であれば、定量的研究の対象として扱うことが実現する。

その手段として、音楽を階層構造のデータ形式である MusicXML²によって表現することを提案する。MusicXMLとは、西洋音楽の楽譜表記に特化したXML形式のファイルフォーマットのことであり、2000年にMichael Good氏によって開発され、現在はRecodare社のライセンスのもと、様々な楽譜作成ソフトウェアと互換性をもつ。楽譜情報をMusicXML形式に保存する利点を共有するために、XMLの特徴について簡単に解説する。

XMLとは、Extensible Markup Languageの略であり、直訳すれば「拡張可能なマークアップ言語」という意味になる。マークアップ(markup)とは、マーキングアップ(marking up)——出版の作業工程で、文書全体の構成をどの順番にするか、文字のサイズをどう変更するか、誤植をどう修正するか、といった校正内容を原稿の余白に書き込む行為——から派生した用語であり、人間が認識している文書の構造・見栄え・解釈をコンピュータも認識できるようにデータへ情報を付与することである。マークアップをそのまま名詞として使うこともあれば、「マークアップする」のように動詞として使うこともある。拡張可能(extensible)とは、データの作成者が自由にタグを作成できるという

2 <http://www.musicxml.com/for-developers/> (January 31, 2015).

意味であり、XML の最大の機能といえる。

たとえば、各国の経済を分析するためにマークアップを使って資料を電子データ化したいとする。HTML のタグは、あくまでもウェブページを表示する用途に限定されるため、ウェブページに国名や GDP の情報を表示させることはできても、それらの概念を区別して計算機に認識させることまではできない。一方、XML のタグは、最低限の約束事 (language) さえ守られていれば自由に作成できるため、国名や GDP の違いを明確に区別することができる。

XML の基本単位は、開始タグ “<…>” と終了タグ “</…>” を使って内容を囲んだ要素 (element) とよばれる塊である。たとえば、「リトアニア」が単なる文字列ではなく、国名であることを計算機に認識させるには “<state> リトアニア </state>” のように記述する。タグに使用する要素名を自由に設定できるところが XML の特徴であり、用途にあわせて命名できる点がありがたい。したがって、同じ内容を “<country> リトアニア </country>” や “<nation> リトアニア </nation>” のように記述するのも自由である。

次に、要素には属性 (attribute) とその値 (属性値) をもたせてデータの性質を表現することができる。たとえば、「リトアニアの GDP は 70.9 (10 億ドル)」であることを XML で表現するには、state 要素に GDP という属性をもたせて図 1 (a) のように記述する。

(a)	<code><state GDP="70.9">リトアニア</state></code>
(b)	<code><state GDP="70.9">リトアニア <capital GDP="19.0">ヴィリニユス</capital> </state></code>
(c)	<code><domain GDP="143.3">バルト三国 <state GDP="30.9">エストニア</state> <state GDP="41.0">ラトビア</state> <state GDP="70.9">リトアニア <capital GDP="19.0">ヴィリニユス</capital> </state> </domain></code>

図 1 XML によるマークアップの例

属性名、属性値、属性の個数などは、基本的に要素名と同様に自由に決められる。さらに、開始タグと終了タグの範囲内に別な子要素を挿入していくことでデータを木構造で表現することができる。図 1 (b) の例では、state 要素の内側に capital 要素という子要素を押し込んでいる。また、逆の発想として state 要素の外側に別な親要素を配置することもできる。図 1 (c) の例では、domain 要素と state 要素、state 要素と capital 要素がそれぞれ親子関係にあり、「エストニア」「ラトビア」「リトア

ニア」が兄弟関係にある。

マークアップした XML データは、計算機上でプログラムを使って処理することによって、図 2 のように要素や属性の情報を抽出することができる。このように、XML は、データを構造的に記述するだけでなく、目的にあわせて必要な情報を抽出することに利用できるのである。

要素名,	内容,	属性値
domain,	バルト三国,	143.3
state,	エストニア,	30.9
state,	ラトビア,	41.0
state,	リトアニア,	70.9
capital,	ヴィリニユス,	19.0

図 2 XML (図 1) から抽出した情報

したがって、XML の技術を援用して楽譜情報を構造として表現することは、楽曲データの管理方式として合理的であり、さらにここに音楽に付随する歌詞、採録地、年代、ジャンルなどの情報も含めて集積・解析を施すことによって、音楽の地域情報学的研究を大規模かつ科学的に促進させることに役立つと考える。なお、楽曲データを分析するまでの具体的な手順は概ね次の通りである。

1. 実際の楽譜を計算機に読み込み可能な画像データに変換
2. 画像データを XML (MusicXML) 形式に変換
3. 楽譜のメタデータや必要情報を XML に付与
4. 目的にあわせて XML から音楽情報を抽出
5. 抽出された情報を分析 (統計的処理・可視化の実施)

4. MusicXML で表現したチェコ民謡の楽曲

MusicXML では、(a) partwise 方式もしくは (b) timewise 方式の記述方法を使って音楽を構造化している。まず、(a) partwise 方式では、最上位に part (パート) 要素を一つ以上持ち、各 part 要素の中に measure (小節) 要素をもつ。さらに、その中に note (音符) 要素をもち、これが pitch (音高) 要素、duration (音価)、voice (声部) 要素、type (音符の種類) 要素などによって構造化される。一方、(b) timewise 方式では、最上位に measure 要素をもち、その中に part 要素が含まれる構造となっている。

図 3 はチェコ民謡 “Ach, byl to krásný sen” (Oh, it's a beautiful dream) の楽譜である (Thořová et al. 2011)。図 4 は、この楽譜を前節の手順 1 から 3 に

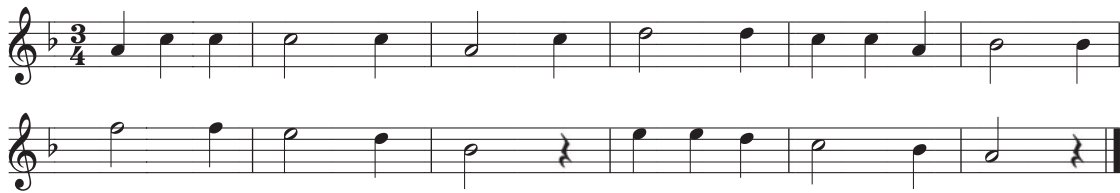


図3 チェコ民謡 “Ach, byl to krásný sen” の譜例

```

<part id="P1">
  <measure number="1">
    <attributes>
      <divisions>2</divisions>
      <key>
        <fifths>-1</fifths>
        <mode>major</mode>
      </key>
      <time>
        <beats>3</beats>
        <beat-type>4</beat-type>
      </time>
      <clef>
        <sign>G</sign>
        <line>2</line>
      </clef>
    </attributes>
    <note default-x="95">
      <pitch>
        <step>A</step>
        <octave>4</octave>
      </pitch>
      <duration>2</duration>
      <voice>1</voice>
      <type>quarter</type>
      <stem default-y="11">up</stem>
    </note>
  </measure>
</part>

```

図4 MusicXML 形式 (partwise 方式) に変換した図3の抜粋

従って MusicXML 形式 (partwise 方式) に変換した最初の A 音を示す部分からの抜粋である。

このように MusicXML 形式で記述した楽曲データに対して、前節で紹介したバルト三国の GDP 値を抽出した例と同様に、計算機上で処理を行うことによって、楽曲ごとに音高 (pitch)、音価 (duration)、声部 (voice)、音符の開始時刻、終了時刻などの情報を抽出することができる。

5. 日本民謡を対象とした地域情報学的分析

最後に、著者がこれまで実施してきた日本民謡を対象とした地域情報学的研究 (Kawase & Tokosumi 2008, 2010) について紹介する。主たる目標は、人の音楽認知メカニズムの解明であり、これを達成するための基礎研究として、(A) 日本民謡の音楽的特徴——旋律に内在する法則——を科学的に捉え、その上で (B) 日本民謡の地域性について客観的な判断指標を示すことである。具体的には、次の三点を実施する。(1) 日本民謡を電子データ化する。(2) 旋律中に繰り返し出現するパターンを確率・統計的に抽出し、その音楽的特徴を決定する。(3) 決定した音楽的特徴に基づき、日本民謡の地域性を統計的に明らかにする。

5.1 日本民謡の電子データ化

はじめに、定量的研究を実施するための基礎データを準備する。日本民謡の楽曲分析では、『日本民謡大観』に収録された楽譜を前述の手順1から3に従って電子データ化する。

『日本民謡大観』は、音楽学者の町田佳聲氏が日本放送協会 (NHK) の協力のもとに1944年から半世紀に渡って津々浦々の民謡を調査・記録した資料である。日本列島の地域ごとに刊行されており、全九巻から構成される。数多ある日本民謡の楽譜集の中から『日本民謡大観』を選択した理由は、網羅性と品質の高さにある。楽曲は、全国的な規模で採録されており、高度な知識をもった採録者・校正者が資料を丹念に選出している点で他の楽譜集と一線を画する。計算機を用いた計量的分析を実施する上で、質と量を兼ね備えた現状で最も信頼のおける日本民謡の資料といえる (小島1992)。

分析には、『日本民謡大観』に最も多く採録された上位五種目1,794曲——盆踊唄546曲、田植唄383曲、地形唄279曲、田草取唄200曲、子守唄139曲、そしてそれらの変型247曲——を電子データ化して利用する。ただし、北海道の楽曲は、他の地域と比較して圧倒的に少なく、また沖縄県の楽曲は、旋律を一聴すれば本土とあまりにも異なることが明らかのため、ここでは両地域の楽曲を分析対象から除外する。

5.2 日本民謡の音楽的特徴の決定

科学的な態度をもって日本民謡の音楽的特徴をどのように抽出すればよいだろうか。ここでは、電子データ化した日本民謡の楽曲群に対して、確率論・情報理論・言語理論に基づく解析方法を使って、旋律中に繰り返し出現する音高推移パターンを抽出する。そして、この抽出された音高推移パターンの性質を読み解くことによって、日本民謡の音楽的特徴を特定する。データの基本統計量や方法論の詳細については、河瀬（2014）を参照されたい。

分析の結果、日本民謡の音楽的特徴は、次の三点に要約される。(1) 日本民謡では、ほとんどの一音一音の動き（分析データの97.04%）が完全4度音程を越えない狭い音程範囲内に収まる。(2) 旋律を形成する最も重要なパターンは、フレーズの最初の音に戻るパターンと、フレーズ全体で完全4度音程を形成するパターンの二つである。(3) いずれのパターンも小泉文夫氏が提唱するテトラコルド理論を形成しようとする力学が働く。

テトラコルド理論（小泉1958）とは、音楽学者の小泉文夫氏がフィールドワークを通して提唱した日本音楽を説明するための考え方である。小泉氏のテトラコルド³は、完全4度音程の枠をもつ二音と、その隙間に不安定な一音を置いた三音が基本となる。完全4度音程の間隔を作る二音は、核音と名付けられている。たとえば、五線譜上にAとDを核音とする完全4度音程を取る場合に、そ

の隙間には、 b B、B、C、 $\#$ Cの四通りの中間音を配置する候補がある。このことから、小泉氏は四種のテトラコルドを提唱し、それぞれに表1の名称を与えた。AとDを核音とする場合に作られる四種のテトラコルドの譜例を図5に示す。

5.3 日本民謡の地域性

続いて、日本本土の民謡の地域性を検証するために、日本民謡の音楽的特徴の抽出に用いた楽曲データを地域ごとに整理しなおす。そして、明らかにした日本民謡の音楽的特徴——小泉文夫氏のテトラコルドを形成する音高推移パターン——の出現確率に基づく地域の分類実験を行う。分類実験では、階層的クラスタリング（hierarchical clustering）を用いる。これは比較対象同士を定量的な距離尺度に落とし込み、類似する対象同士を段階的にグループにまとめていく多変量解析の手法である。

日本列島の区分には、行政区画、交通事情、気候、地質学的特徴、選挙区など、いくつも考えられるが、統一の見解がない。ここでは、地理学で使われている「八地方区分」を基準に楽曲データを11地域に区分する（図6）。この11地域について小泉氏のテトラコルドの出現確率を求め、これらの値を変数とする階層的クラスタリングを実施した結果、図7のデンドログラム（樹形図）が得られる。

表1 四種のテトラコルドとその音程関係

種類	名称	音程関係
I	民謡のテトラコルド	短3度+長2度
II	都節のテトラコルド	短2度+長3度
III	律のテトラコルド	長2度+短3度
IV	琉球のテトラコルド	長3度+短2度

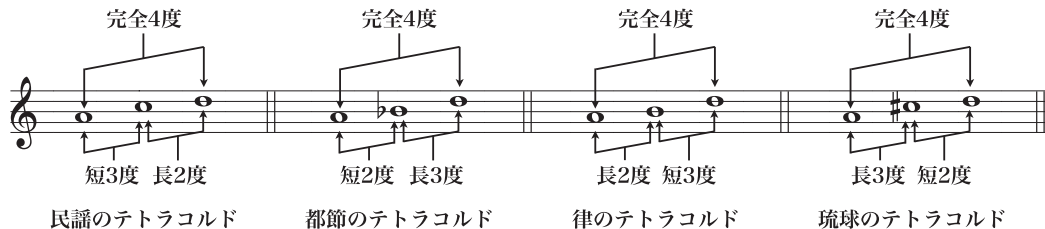


図5 四種のテトラコルドの譜例

3 本来のテトラコルドは、古代ギリシャの豎琴リラの四弦がつくる四音の並びを意味する。この四音の両端が完全4度の音程関係をもつことから、小泉氏の発見にテトラコルドの名称が当てられた。

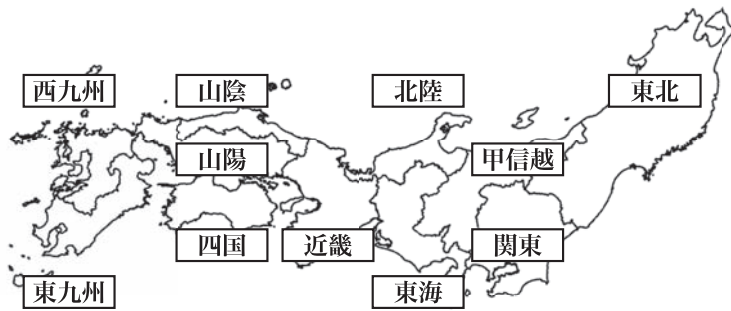


図6 11の地域区分

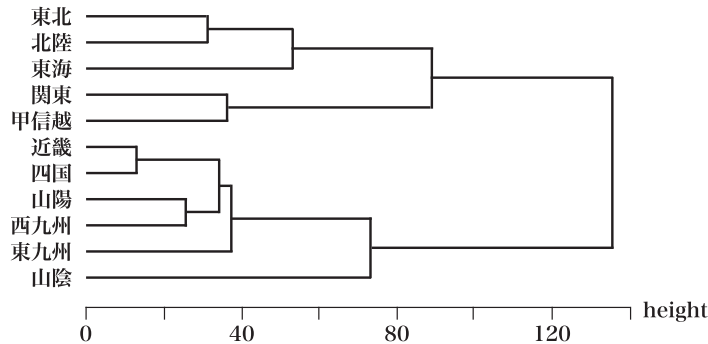


図7 階層的クラスタリングによる地域の分類結果

デンドログラムの低い階層に着目し、徐々に視線を高めていくにつれて、地図上の隣接した地域同士が階層的にグループとして結合していく様子がわかる。さらに、グループが大きく二分されるように高い階層で切断すると、近畿地方を境目に日本列島が東西に二分されることがわかる(図8)。

民俗学者の宮本常一氏は、田楽の調査を通して東日本と西日本の習俗の違いを発見している(宮本1967)。田楽とは、豊穰祈願や魔事退散祈願を目的とする伝統芸能のことであり、今回用いた楽曲データの大半を占める盆踊唄や田植唄と密接に関係する。このことから、階層的クラスタリングの結果は、宮本氏の学説を間接的に裏付ける意味で重要である。また、方言地理学で言及されている方言区画と一致する点が多いことにも気付かされる。方言学者の柴田武氏によれば、言語地図の境界線は、地域差を明確にする手段として用いられているが、境界線と行政区画は必ずしも一致するものでなく、情報伝達の疎密によって生じた地域差に対して引かれたものであるという(柴田1988)。いずれにしても、東西の境界線をより精緻に検証するためには、基礎データを増強し、令制国(旧国)単位で分類実験を行う必要がある。

テトラコルドを形成するパターンの使用傾向を東日本と西日本とで統計的に比較すると、東日本

は西日本よりも都節のテトラコルドを多用する傾向が強く、西日本は東日本よりも民謡のテトラコルドと律のテトラコルドを多用する傾向が著しく強いことがわかる。あくまでも推測の域を出ないが、西日本の音楽的特徴は、近隣諸国——具体的には、中国、朝鮮半島——の影響下で形成され、東日本の音楽的特徴は、西日本の特徴が伝播し、時代の経過とともに音型が陰旋化⁴して形成されたと考察できる。近隣諸国からの伝播と影響をより詳細に検証するためにも、隣国の楽曲データについて工学的分析を施せるデータベースを設計し、本章で展開した科学的分析を進めていく必要がある。

4 小泉文夫氏の調査によれば、民謡のテトラコルドと琉球のテトラコルドは近い傾向をもち、民謡のテトラコルドの中間音を半音高めて琉球のテトラコルドに歌い直す事例が報告されている。同様に、都節のテトラコルドと律のテトラコルドも近い傾向をもち、律のテトラコルドの中間音を半音低めて都節のテトラコルドに変化している事例が報告されている。この現象を陰旋化とよぶ。

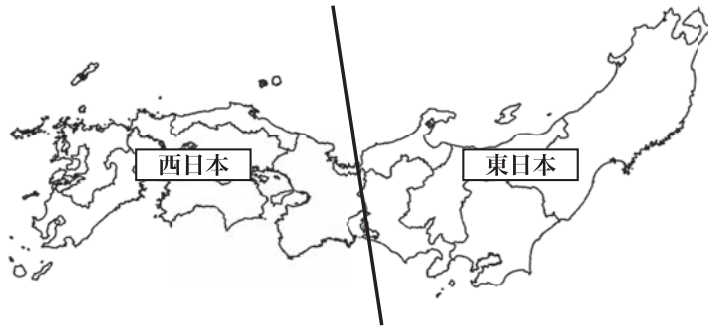


図8 地図上にプロットしたデンドログラムの結果

6. まとめ

本章では、音楽に関する最先端の研究理念の紹介から始め、いくつかの事例とともに、音楽を計量的な観点から分析することの意義について述べてきた。前節まで紹介した方法論は、日本民謡を分析対象として実施してきたものだが、汎用性が高く、様々な音楽の背後に隠された法則の発見や計算機による楽曲分析の発展に寄与するものである。利用するデータセットを別の地域の民謡楽曲データにそのまま置き換えることによって、広域の音楽を対象とした地域情報学的研究が実現する。また、このような事例から得られる知見を蓄積していくことによって、本プロジェクトの延長線上には、本章の冒頭で触れた高次感性の機能の解明に迫る学術的意義があると考えられる。

高次感性の研究では、定性的研究を定量的研究に近づける工夫を開始したばかりであり、文学・思想の領域では着実に成果をあげている。音楽に関する研究では、SMCにおいて開始したばかりであるが、文学・思想の研究と同様に、定量的研究に耐えうるような基礎データの扱い方、検証方法の発展、異分野の研究者同士の交流が実現することによって、音楽の地域研究が直面する問題を有機的に解決していくことが期待される。

参考文献

- Descartes, René (1637), *Le Discours de la méthode* (デカルト (1997)『方法序説』谷川多佳子訳、岩波文庫)。
- 河瀬彰宏 (2014)「日本民謡の大規模音楽コーパスを用いた旋律の構造抽出」『国立国語研究所論集』7号、121-150頁。
- Kawase, Akihiro and Akifumi Tokosumi (2008), "Estimating the Structures of Japanese Folk Songs Using a VLMC Model," *Proceedings of the 6th International Conference of Cognitive Science 2008*, pp. 87-90.
- Kawase, Akihiro and Akifumi Tokosumi (2010), "Regional Classification of Japanese Folk Songs: Classification Using Cluster Analysis," *Kansei Engineering International Journal* 10 (1), pp. 19-27.
- 小泉文夫 (1958)『日本伝統音楽の研究』音楽之友社。
- 小島美子 (1992)「日本民謡の地域性研究に向けての試論 (2) ——日本民謡の日本海側と瀬戸内海側」『民俗音楽研究』12号、2-12頁。
- 宮本常一 (1967)「民俗から見た日本の東と西」『宮本常一著作集』第3巻『風土と文化』未来社、81-103頁。
- 村井源・往住彰文 (編) (2014)『量から質に迫る——人間の複雑な感性をいかにして「計る」か』新曜社。
- 柴田武 (1988)『方言論』平凡社。
- Temperley, David (2001), *The cognition of basic musical structures*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- Thořová, Věra, Jiří Traxler, and Zdeněk Vejvoda (2011), *Lidové písně z Prahy ve sbírce Františka Homolky*, Praha: Etnologický ústav AVČR, vol. 1.

20世紀転換期プラハの国民劇場とブダペストの 王立歌劇場における「国民オペラ」上演状況の比較 ——劇場研究におけるデータベース活用の一例として

岡本 佳子

東京大学大学院総合文化研究科

1. はじめに

1980年代に音楽劇研究が本格化して以来、オペラの上演演目を収録した資料集およびデータベースが多数刊行・公開されてきた。それらにはオペラ発祥と発展の中心となったイタリア、そしてドイツやフランスのほか、いわゆる中・東欧地域における劇場も含まれる。

とはいうものの、公開状況は地域、国、都市によって大きく異なっているのが現状である。たとえば多数のオペラ作曲者を輩出したチェコでは、プラハの国民劇場（仮設劇場は1862年、本劇場は1883年に開場）の上演演目が既にはほぼ公開されている¹。その一方で、民俗音楽研究を強みとするハンガリーにおいて音楽劇研究は2000年代から本格化したところであり、国民劇場（1837年開場のペスト・ハンガリー語劇場から1840年に改称）及びブダペストのハンガリー王立歌劇場（1884年開場）の全上演演目を公刊にするには至っていない。

上記の19世紀のプラハとブダペストにおけるオペラ上演状況は、比較する形で何度か言及されている。たとえば渡辺はドイツ語文化に対抗するモニュメントとして、両地域の劇場——ドイツ語文化に対する自国語のオペラ上演を行う「悲願」の場——の重要性を述べている²。またタリアーンもチェコの国民劇場と比較しつつ、ハンガリーでは歌劇専用のオペラ座が国家威信を顕示し、また貴族の社交場としても機能していたことを指摘している³。

それでは、実際の上演演目においては顕著な同

一性や違いが見られるのだろうか。本稿では既存の資料集・データベースを活用する試みとして、これらプラハの国民劇場とブダペストのハンガリー王立歌劇場のレパートリーに着目し、両劇場のオペラ上演状況の差異、また地域を超えた作品上演の影響関係の可能性について考察する。

西洋音楽史で「周縁」地域として一括りにされることの多い両国の作曲家は、ロマン主義の台頭とともに、19世紀半ばから他地域と同様「国民オペラ」を創作することで西欧諸国との差異化を図ったとされている⁴。それぞれの地域の伝説・歴史的な事件を題材とし、自国の言語をリブレット（オペラ台本）に用い、さらに音楽において民謡や舞踊の特徴を付与することによって、当時オペラ制作は民族意識の高揚に一役買っていたという。そこで本稿では当該地域の上演傾向を追う手がかりとして「国民オペラ」に着目し、それらの上演を中心に比較を行う。

2. 対象とする劇場と期間、「国民オペラ」の定義

はじめに調査対象とするプラハの国民劇場とブダペストの王立歌劇場の概要、期間、着目点である「国民オペラ」の定義について述べる。

プラハの国民劇場は国民芸術の殿堂として「国民がみずからの手で！」というスローガンのもと、ヴルタヴァ川の河畔に建設された劇場である。チェコ語によるストレートプレイやオペラを上演するために1850年代から本格的な建設運動が始まり、国内外から建設資金が集められた。1862年に仮設劇場がオープンしてから本劇場完成までの約20年間、主席指揮者となったスメタナのもとチェコ語によるオペラ制作と上演、翻訳上演が飛躍的に進む。1881年のオープン直後の本劇場焼失と再建を

1 仮設劇場のプログラムは Štěpán, Václav and Trávníčková, Markéta (2006), *Prozatímní divadlo 1862-1883*, Prague: Academia に収録されており、国民劇場のプログラムは "Národní divadlo: Soupis repertoáru od roku 1883," <http://archiv.narodni-divadlo.cz/> (February 6, 2015) で公開されている。

2 渡辺裕 (1990) 『文化史のなかのマーラー』 筑摩書房、11-12頁。

3 Géza Staud (ed.) (1984), *A Budapesti Operaház 100 éve*, Budapest: Zeneműkiadó, pp. 65-66.

4 たとえば岡田暁生 (2001) 『オペラの運命』 中公新書、第4章「国民オペラという神話」など。

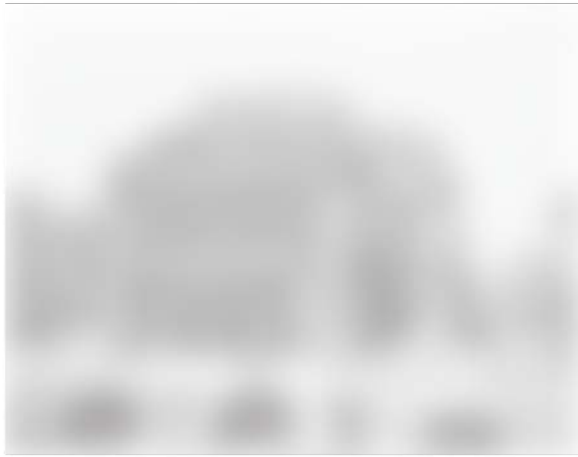


図1 ハンガリー王立歌劇場 (1897年)

Székely György and Gajdó Tamás (2001), *Magyar színháztörténet II. 1873-1920*, Budapest: Magyar könyvklub-országos színháztörténeti múzeum és intézet, p. 55, <http://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/9.html> (January 30, 2015).

経て、1883年に再び本劇場が開場した⁵。

対するブダペストのハンガリー王立歌劇場は、目抜き通りであるアンドラーシ通りに1884年に開場したオペラとバレエ専門の歌劇場である(図1)。1837年開場の「ベスト・ハンガリー語劇場」に由来する国民劇場からオペラ上演部門が独立する形で、さらに1869年に開場したウィーンの宮廷歌劇場に対抗する形で組織・建設された。既に国民劇場時代にエルケルらがハンガリー語によるオペラ創作を試みていたため、王立歌劇場ではエルケルによる作品を初めとするハンガリー語オペラの上演がなされたほか、1889年にマーラーが首席指揮者としてワーグナー《ラインの黄金》、《ワルキューレ》のハンガリー語初演を行ったことでも知られている⁶。

本稿では既存のデータベースと資料集をもとに、1883/84年から1910/11年までの28シーズンにおけるオペラのレパートリーを比較した。初演状況についてはさらにウィーンの宮廷歌劇場を参照項として加える。使用する資料は下記の通りである。

1. プラハ：国民劇場アーカイヴ

“Národní divadlo: Soupis repertoáru od roku 1883,” <http://archiv.narodni-divadlo.cz/> (February 6,

5 劇場建築が定礎式に象徴される国民的イベントとして成立した経緯については篠原琢(2012)「国民がみずからの手で！——チェコ国民劇場の建設運動」篠原琢・中澤達哉編『ハプスブルク帝国政治文化史——継承される正統性』昭和堂、183-240頁。

6 岡本佳子(2014)「神秘劇をオペラ座へ——バルトークとパラジュの共同作品としての『青ひげ公の城』」東京大学大学院博士学位請求論文、23-24頁。

2015)。

2. ブダペスト：王立歌劇場125周年記念研究書所収の新作レパートリー一覧
Staud Géza (ed.) (1984), *A budapesti operaház 100 éve*, Budapest: Zeneműkiadó.
3. ウィーン：ウィーン国立歌劇場の上演演目アーカイヴ
“Spielplanarchiv der Wiener Staatsoper,” <http://db-staatsoper.die-antwort.eu> (February 6, 2015).

なおハンガリー王立歌劇場のレパートリーについては上記資料のほかに1909年発刊の王立歌劇場創立25周年記念資料集(25年分の全演目が掲載)⁷、さらに各作品の世界初演情報についてはスタンフォード大学図書館のデータベース「Opening Night! Opera & Oratorio Premieres」⁸も随時参照した。

期間については上記資料のなかから、60年代以降に生まれた各国語のオペラが定着し、さらにワーグナー以後に各地でオペラの形態が多様化する19世紀末から20世紀初頭を対象とした。具体的には、始まりをプラハの国民劇場が本格的に上演を開始する1883年とし、ブダペストに人民オペラ座が開場してハンガリーにおける劇場事情が変化する1911年を終わりとしてまとめている。

比較する上で着目する点は下記の通りである。

- ① 毎シーズンの新作レパートリー(初演/新制作)数
- ② ①のレパートリー数における「国民オペラ」数
- ③ 各国の出身・縁のある作曲者による作品の相互上演について

「国民オペラ」の定義については様々に設定可能であるが、ここではリブレットの原語のみを判断基準とした。すなわち、本稿においてはリブレットの原語が国民劇場においてはチェコ語、王立歌劇場についてはハンガリー語であるものをそれぞれの「国民オペラ」と呼ぶこととしている⁹。ただし、劇場間の相互上演も視野に入れている③においては、②の「国民オペラ」だけではなく、他の作品

7 A Magyar Királyi Operaház Igazgatósága (1909), *A Magyar Királyi Operaház 1884-1909: adatok a színház huszonöt éves történetéhez*, Budapest: Markovits és Garai.

8 Stanford University Libraries, “Opening Night! Opera & Oratorio Premieres,” <http://operadata.stanford.edu/> (February 6, 2015).

9 初めのリブレットの言語と初演時の言語が異なる作品(たとえばスメタナの《リブシェ》やフバイ《クレモナのヴァイオリン作り》等)については、初演時の言語を優先させた。これらの例の場合、それぞれチェコ語のオペラとハンガリー語のオペラとして数えている。

にも調査対象範囲を広げている。先に挙げたマラーを筆頭に、当時の作曲家や演奏家の母語や出身地、活躍した地域は限定されず、地域横断的な活動であるためである。もちろん③で注目する作品には②の「国民オペラ」も含まれている。

なおプラハの国民劇場ではストレートプレイも並行して上演されていたことから、歌劇専門の劇場であるハンガリー王立歌劇場とは上演演目数を単純に比較することが難しい。そのため、さしあたって本稿ではプログラムではなく新作レパートリーを対象とした。

3. 各劇場の傾向と比較

資料を基に比較を行った結果、項目ごとに下記の通りになった。

- ① 毎シーズンの新作レパートリー（初演／新制作）数
 - ② ①のレパートリー数における「国民オペラ」数
- 毎シーズンの新作／新制作数の推移を折れ線（王

立歌劇場をRO、国民劇場をNTと記載）で、そのうち各々の「国民オペラ」数を棒グラフ（ハンガリー語はHU、チェコ語はCZと記載）でまとめたのが図2である（横軸の「83」は「1883／84シーズン」を指す）。なおプラハの国民劇場の1883／84とブダペストの王立歌劇場の1884／85シーズンはそれぞれ（本格的な）開場シーズンなのでほぼすべて新作であり、他シーズンと比較して数が多くなっている。さらに、主要な「国民オペラ」作曲家別の新制作回数をまとめたものが表1である。

まず各劇場の傾向を簡単に述べる。プラハの国民劇場においては毎シーズンオペラの新制作が行われ、多いシーズンでは9作品のチェコ語「国民オペラ」が制作されている。さらに国内の作曲者層は厚く、スメタナ、ドヴォルザーク、フィビフのほかベンドル、ロスコシュニー、コヴァジョヴィツといった多くの作曲者がチェコ語オペラを作曲している。とくにスメタナの作品は37回新制作されており、1908／09シーズンでは彼の没後25周年記念として4作品が1シーズンで新制作されている。またペテルブルクで活躍したナブラヴニー

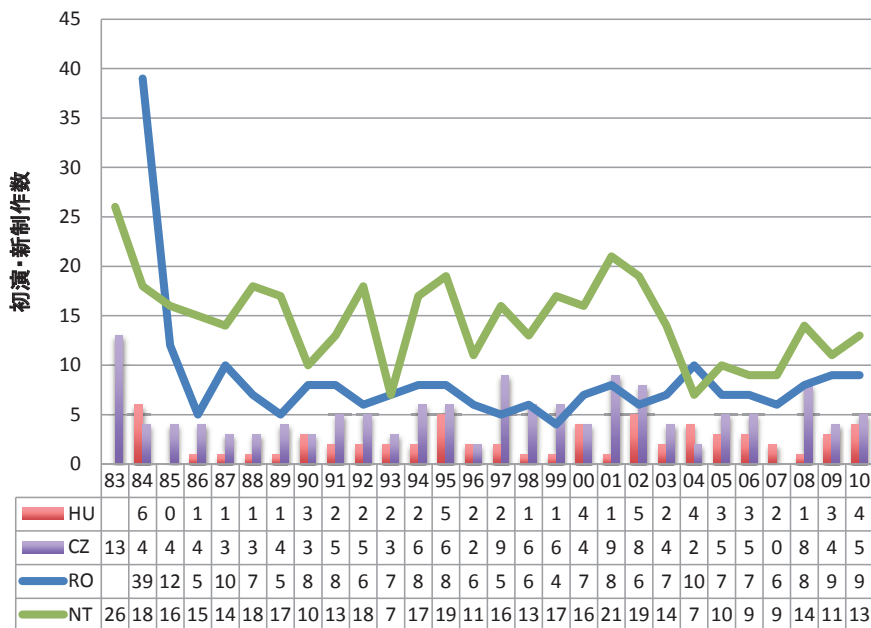


図2 初演・新制作数

表1 「国民オペラ」作曲家別の新制作回数

国民劇場		王立歌劇場	
スメタナ	37	エルケル	11
ドヴォルザーク	28	ジチー	7
フィビフ	13	フバイ	5
ベンドル	10	ミハロヴィチ	5
ロスコシュニー	9		

ク作曲によるロシア語オペラの「逆輸入」上演もあった。

他方、ブダペストの王立歌劇場は歌劇（オペラとバレエ）専門の劇場であるため初年度こそ39作品が制作されてはいるものの、レパートリー数そして「国民オペラ」数ともに5作品未満にとどまるシーズンがほとんどである。「国民オペラ」の作曲者はエルケルのほかヴァイオリニストのフバイ、インテンドントでもあったジチー等数多くいるものの、繰り返し新制作される作曲家はほぼエルケルのみであった。ミハロヴィチのように時期によってドイツ語からハンガリー語へとリブレットの原語に変化のある作曲家もいる。さらにチェコのナブラヴニーク同様、ゴルトマルクやリストなどハンガリー王国内の出身であり他地域で活躍した作曲家による作品が多い。これに関しては③で述べる。

以上の二つの劇場の28シーズンを比較すると、初演／新制作数は28シーズン中3シーズンを除いて、すべてプラハの国民劇場の新作レパートリー数が王立歌劇場のそれを上回っている。さらにチェコの国民オペラとハンガリーの国民オペラの新作数を比較すると、6シーズン（84／85、90／91、96／97、00／01、04／05、07／08シーズン）を除く22シーズンでやはり国民劇場が王立歌劇場を上回った。これらのことから二つの劇場間で比較すると、新作数と国内オペラ上演に限って言えばプラハの国民劇場の方が盛んであったと思われる。

③ 各国の出身・縁のある作曲家による作品の相互上演について

結論から述べると、二つの劇場間ではお互いの国民オペラをほとんど上演していない。そこで先に述べたように、ここでは①の国民オペラからやや範囲を広げ、国民オペラ及びそれぞれの国に縁のある作曲家の作品について記述することとする。実際に1909年のハンガリー王立歌劇場25周年記念資料集には自国の作曲家による作品上演数がどれだけの割合を占めているかという集計表もあり¹⁰、言語以外の要素を要件とする「自国に帰属するオペラ」が当時意識されていたことも考えられる。

プラハ 国民劇場におけるハンガリー関係の作品

ゴルトマルク 《シバの女王》（1875年ウィーン初演）

（1886年4月2日、1888年8月31日、

1893年10月8日、1902年9月14日、

1908年1月19日）
《マーリン》（1887年ウィーン初演）
（1890年1月23日）
《炉端のこおろぎ》（1896年ウィーン初演）
（1897年3月13日、1903年7月9日、1907年8月21日、1909年8月16日）
リスト
《聖エリザベトの伝説》（1865年ペスト初演）
（1890年12月16日、1895年5月1日、1898年11月19日）

ブダペスト 王立歌劇場におけるチェコ関係の作品

スメタナ
《売られた花嫁》（1866年プラハ初演）（1893年9月21日）
《ダリボル》（1868年プラハ初演）（1909年10月23日）

チェコの国民劇場においてはハンガリー語のオペラは上演されていない。かろうじて挙げられるのはケストハイ出身でブダペスト初演作品のあるゴルトマルク、そして当時のハンガリー王国領出身であったリストであろう。ハンガリー・オペラの創始者とされるエルケルのオペラ作品はプラハの国民劇場では上演されておらず、使用したデータベースにおいては、ストレートプレイであるマダーチ『人間の悲劇』の伴奏音楽作曲者として名を残すのみであった。

ゴルトマルクは主にウィーンで活動していたため、チェコで上演されたこれらのオペラはすべてドイツ語によるリブレットでありウィーン初演である。三つ目の《炉端のこおろぎ》は1896年3月21日に初演され、ブダペストで同年の10月4日、プラハでは翌年の1897年3月13日に上演された。双方ともウィーン初演から間を置かずに上演が行われていることがわかる。

リストの《聖エリザベトの伝説》はオラトリオであり、元々の歌詞はドイツ語であったものの、ハンガリー語に翻訳され1865年に8月15日にペストで初演された。リストはブダペストの王立音楽院の創設、さらにピアノ教授、いくつかの作品の初演によって祖国であるハンガリーの音楽文化に貢献しており、この作品もそのひとつであった。興味深いことにブダペストの王立歌劇場、プラハの国民劇場ともにオペラ上演として記録されており、何らかの劇的効果を伴う上演方法がなされていた。なおウィーンの宮廷歌劇場では1889／90

10 A Magyar Királyi Operaház Igazgatósága (1909), pp. 268-73.

シーズンに集中的に上演され、そのうち1898年の王妃エリザベトの死後、宮廷歌劇場とブダペストの王立歌劇場では追悼祈念として「名前の日」である11月19日に毎年1回は上演されるようになった。

一方のハンガリー王立歌劇場においては、スメタナによる2作品が上演されている。いずれも王立歌劇場での制作がハンガリー初演とされ、プラハの1860年代の初演からかなり間が空いていることがわかる。《売られた花嫁》は1892年のプラハからの引越公演と、続くアン・デア・ウィーン劇場での公演がきっかけとなって諸外国で上演されるに至ったとされている¹¹。ただし詳細な演目数を見ても、ハンガリーで3シーズン(93/94、94/95、95/96シーズン)にわたって計19回の公演が行われてからは、レパートリーとして定着するには至っていない。なおウィーンの宮廷歌劇場では1896年に初めて上演された後、ほぼ毎シーズン上演が行われるようになった。

④ その他

最後に、その他の特徴を述べる。まずレパートリーの多様性の点で、違いが見られた。たとえばプラハの国民劇場ではポーランドのモニューシコ(《ハルカ》、《幽霊屋敷》、《パリア》)、ロシアのチャイコフスキー(《エフゲニー・オネーギン》、《スペードの女王》)、グリムカ(《ルスランとリュドミラ》、《皇帝に捧げた命》)、さらにダルゴムイシスキー、リムスキー＝コルサコフ、ムソルグスキーとスラヴ系の作曲家の多さが目立つ。一方ハンガリーではスメタナ以外のスラヴ系作曲家はチャイコフスキーのみである(《エフゲニー・オネーギン》)。

さらに③のゴルトマルク作品のような世界初演後の各地の展開に関連して、マスカーニにも触れておきたい。ヴェリズモ・オペラの嚆矢である《カヴァレリア・ルスティカーナ》がローマで初演されたのは1890年5月、続いて当時マーラーがいたブダペストで同年の12月26日、プラハで翌年の1891年1月4日、ウィーンでは1891年3月20日に初演が行われた。また《友人フリッツ》は同じく1891年に10月31日にローマで初演されているが、ブダペストでは翌年の1892年1月23日、ウィーンで同年3月30日、プラハでは同年4月18日に初演された。19世紀末にはウィーン初演作品だけでなくローマ初演作品も迅速に上演できるネットワークが(マーラーに負うところが大きいにせよ)す

でにあったと考えられる。

4. 結びにかえて——まとめと今後の課題

以上のことから、1883年から1910年までのオペラ上演の状況について下記のように推測される。まず、プラハの国民劇場は歌劇専門の劇場ではなかったものの、積極的にオペラを制作しレパートリーを増やしていたということ。とりわけチェコ人作曲家によるオペラも高い頻度で制作されていた。その一方でハンガリーの王立歌劇場は歌劇場ではあるが、シーズンごとの新作はプラハのそれと比較して圧倒的に多いとは言えず、プログラムは既存のレパートリーに頼っていた。プラハとブダペスト、各々の劇場にて各国の「国民オペラ」は確かにそれぞれ初演・上演されてはいるが、制作数においてはプラハの方が盛んであった。

チェコとハンガリーそれぞれにおける国民オペラに目を向ければ、スメタナの作品がブダペストの王立歌劇場でも上演されているものの、ハンガリー語原語のオペラはプラハの国民劇場では上演されていない。このようなハンガリー語オペラの状況と比較すると、ハンガリー語劇場でも上演されているスメタナの作品は特筆に値する。彼の作品は「国民オペラ」の例として挙げられることが多いが、同時に同時代の「国民オペラ」の中での例外的存在でもあるように思われる。

本稿では19世紀末から20世紀初頭における、プラハの国民劇場とブダペストの王立歌劇場におけるレパートリーを取り上げて比較を試みた。結果としてオペラ制作に関する違いを確認できたものの、今後当該地域の上演についてさらに考察していくために、下記で今後の課題と展望を述べる。

一つ目は、プラハの国民劇場仮設劇場とブダペストの国民劇場のレパートリー調査、さらにドイツ語劇場の調査である。本稿で取り上げた19世紀末には、すでに60年代から80年代までに定着していた作品も数多くあるため、国内でのオペラ作品がまさに生み出されていく状況を分析することが求められる。またプラハとブダペスト双方でドイツ語劇場も存在しており、プログラムの棲み分けも含めて比較を行うことが重要である。

もう一つは、その他の国の上演状況の調査である。本稿では前節④で言及するにとどまったが、ロシアやポーランド作曲家によるオペラ作品の扱いに明らかな差が見られた。当時の背景を追うと

¹¹ John Tyrrell (1988), *Czech Opera*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 51.

ともに、ウィーン、ワルシャワ、ペテルブルクでの歌劇場のレパートリーを分析の対象に加えることができれば、音楽家の人的交流も含めた当時のオペラ上演のネットワークを明らかにすることができるのではないか。

最後になるが、劇場プログラムの資料集・データベースの活用は当時の劇場文化を全体的に俯瞰する上で、また特定の作品の他地域への波及や受容を考察する上で非常に有意義であるように思われる。本稿ではオペラについて比較を行ったが、ストレートプレイやバレエといった他の劇作品でも同様であろう。もちろんそれぞれの資料集によって集計の基準に差があり、また使用言語も限られているのが現状である。資料整理が進展していない劇場の調査と並行して、これら資料集の今後の利用方法を吟味しつつ比較研究を行っていくことが肝要である。

研究ユニットの活動記録

1. ワークショップ「中央ヨーロッパ音楽の比較研究に向けて：集合的記憶としての国民音楽」

日時：2013年9月23日（月）13時30分～18時

場所：京都大学稲盛財団記念館 中会議室

主催：地域研・複合ユニット「非文字資料の共有化と研究利用」および同個別ユニット「集合的記憶と中東欧地域の音楽：比較研究に向けてのデータベース構築」

共催：音楽と社会フォーラム（政治経済学・経済史学会の常設専門部会）

13:30～13:40 趣旨説明

13:40～14:10 福田宏（地域研）

「中・東欧における国民音楽の比較：音楽データベース活用の可能性」

14:10～14:40 池田あいの（京都大学）

「マックス・プロートと国民音楽：チェコからイスラエルへ」

14:40～15:10 神竹喜重子（一橋大学）

「ソ連国歌の誕生：社会主義における国家と国歌」

15:30～16:00 岡本佳子（東京大学）

「『新しいハンガリーの音楽』の詳細：バルトーク《青ひげ公の城》を手がかりに」

16:00～16:30 中村真（大阪大学）

「Z. ネイェドリーのV. ノヴァーク批判再考：チェコ国民音楽の位置づけをめぐって」

16:30～18:00 コメントおよび討論

コメンテーター：小野塚知二（東京大学大学院経済学研究科）

左近幸村（日本学術振興会特別研究員）

2. 政治経済学・経済史学会 秋季学術大会パネルディスカッション「中・東欧における想像と創造の国民音楽を比較する」

日時：2013年10月19日（土）9時～11時30分

場所：下関市立大学 A 講義棟 A-103

司会：小野塚知二（東京大学）

コメンテーター：左近幸村（日本学術振興会特別研究員）

報告1 福田宏（地域研）

「中・東欧における国民音楽の比較：音楽データベース活用の可能性」

報告2 池田あいの（京都大学）

「マックス・プロートと国民音楽：チェコからイスラエルへ」

報告3 神竹喜重子（一橋大学）

「ソ連国歌の誕生：社会主義における国家と国歌」

3. ワークショップ「国民音楽の比較研究と地域情報学」

日時：2014年9月27日（土）13時30分～18時

場所：京都大学稲盛財団記念館 中会議室

主催：地域研・個別ユニット「集合的記憶と中東欧地域の音楽：比較研究に向けてのデータベース構築」

共催：「音楽と社会」フォーラム（政治経済学・経済史学会の常設専門部会）

13:30～13:40 趣旨説明（福田宏・地域研）

13:40～14:30 松本彰（元・新潟大学人文学部）

「国歌に歌われたドイツ：プロイセン、オーストリア、ドイツとその国歌の歴史」

14:30～15:10 白木太一（大正大学文学部）

「18世紀末から19世紀初頭のワルシャワの作曲家と音楽会活動：近代ポーランド国民音楽形成に関する基礎的考察」

15:20～16:00 吉村貴之（早稲田大学イスラーム地域研究機構）

『「アルメニア近代音楽の父」コミタスをめぐる諸問題』

16:00～16:40 河瀬彰宏（国立国語研究所）

「日本民謡の計量分析」

16:50～18:00 コメントおよび討論

コメンテーター：伊東信宏（大阪大学大学院文学研究科）

姉川雄大（千葉大学アカデミック・リンク・センター）

4. 京都大学アカデミックデイ2014への出展

日時：2014年9月28日（日）10時～16時

場所：京都大学百周年時計台記念館

出展名：「音楽から地域を語るか？」（研究者と立ち話コーナー）

出展者：福田宏（地域研）

5. ワークショップ「理念としての『国民音楽』：19世紀～20世紀初頭のロシア・中東欧における戦略と受容」

主催：地域研・個別ユニット「集合的記憶と中東欧地域の音楽：比較研究に向けてのデータベース構築」

後援：早稲田大学総合研究機構 オペラ／音楽劇研究所

日時：2014年11月24日（月）13時30分～17時

場所：早稲田大学早稲田キャンパス7号館 Faculty Lounge Meeting Room

企画：岡本佳子（東京大学）

13:30～13:40 趣旨説明（岡本佳子）

13:40～14:20 太田峰夫（宮城学院女子大学）

「ヨーゼフ・ヨアヒムにおける『音楽のハンガリー性』と『音楽のドイツ性』」

14:20～15:00 岡本佳子（東京大学）

「19世紀末中東欧における『国民オペラ』の上演傾向と相互上演ネットワーク」

15:00～15:40 神竹喜重子（一橋大学）

「20世紀初頭の革命期におけるボリス・アサーフィエフによるロシア音楽の理念」

15:50～17:00 コメントおよび討論

コメンテーター：葛西周（東京藝術大学）

著者プロフィール

池田 あいの (いけだ あいの) (編者)

1977年生まれ。京都大学大学院人間・環境学研究所博士課程修了。博士(人間・環境学)。現在、京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科教務補佐員。専門はドイツ・オーストリア文学。

太田 峰夫 (おおた みねお)

1969年生まれ。東京大学大学院人文社会研究科博士課程修了。博士(文学)。現在、宮城学院女子大学学芸学部准教授。専門は、西洋音楽史、ハンガリー文化史研究。

岡本 佳子 (おかもと よしこ)

1985年生まれ。東京大学大学院総合文化研究科博士課程修了。博士(学術)。現在、東京大学大学院総合文化研究科学術研究員。専門は音楽学、ハンガリー文化研究。

葛西 周 (かさい あまね)

1982年生まれ。東京藝術大学大学院音楽研究科博士課程修了。博士(音楽学)。現在、東京藝術大学・成城大学・成蹊大学・大妻女子大学非常勤講師。専門は、日本および日本の旧植民地の近現代音楽史。

神竹 喜重子 (かみたけ きえこ)

一橋大学大学院言語社会研究科博士課程修了。ロシア音楽史、音楽批評、文芸批評。一橋大学経済研究所ロシアセンター科研費研究員。

河瀬 彰宏 (かわせ あきひろ)

1983年生まれ。東京工業大学大学院社会理工学研究科博士課程修了。博士(工学)。現在、国立国語研究所コーパス開発センタープロジェクト非常勤研究員。専門は、音楽におけるデジタルヒューマニティーズ研究。

白木 太一 (しらき たいち)

1959年生まれ。早稲田大学大学院文学研究科博士課程単位取得退学。博士(文学)。現在、大正大学文学部歴史学科教授。専門は、ポーランド近世史。

中村 真 (なかむら まこと)

1973年生まれ。大阪大学大学院文学研究科博士後期課程修了。博士(文学)。現在、大阪大学大学院文学研究科非常勤講師。専門は、西洋音楽史(とりわけチェコ音楽史)。

福田 宏 (ふくだ ひろし) (編者)

1971年生まれ。北海道大学大学院法学研究科博士課程単位取得退学。博士(法学)。現在、京都大学地域研究統合情報センター助教。専門は、中央ヨーロッパ地域の近現代史。

CIAS Discussion Paper No.49

編・著 福田宏・池田あいの

国民音楽の比較研究に向けて —音楽から地域を読み解く試み—

発行 2015年3月
発行者 京都大学地域研究統合情報センター

〒606-8501
京都市左京区吉田下阿達町46
電話：075-753-7302
FAX：075-753-9602
E-mail：ciasjimu@cias.kyoto-u.ac.jp
<http://www.cias.kyoto-u.ac.jp/>

© Center for Integrated Area Studies (CIAS), Kyoto University
Yoshida-Shimoadachi-cho 46, Kyoto, 606-8501, JAPAN
TEL +81-75-753-7302, FAX +81-75-753-9602, <http://www.cias.kyoto-u.ac.jp/>
March, 2015



Center for Integrated Area Studies, Kyoto University
Kyoto, Japan