

# 大阪音楽大学 研究紀要

## 第五十六号

論文等要旨 ..... (1)

### 論 文

F. シューベルトにおける調構成と調経過の特質  
— なぜ属調を避けるのか — ..... 永田孝信 ..... (6)

ピエール・ペランとフランス・オペラの誕生  
～『トリノの大司教に宛てた手紙』を中心に～ ..... 芝池昌美 ..... (24)

韓国の伝統音楽奏者における音楽環境  
— 国楽奏者へのアンケートとヒアリングを通して — ..... 片岡リサ ..... (40)

シューマンの音風景  
《子供の情景》作品 15 の言語的考察を通して ..... 長岡紫 ..... (52)

### 研究ノート

アドルフ・クレーナーと出版社の拡大について  
— 19 世紀後半の出版業界を巡る状況に関する考察 ..... 竹田和子 ..... (66)

---

大阪音楽大学大学院音楽研究科  
修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目、  
修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目 (2016 年度) ..... (72)

2017 年度 研究助成報告 ..... (77)

大阪音楽大学  
大阪音楽大学短期大学部  
(2017)



# 論 文 要 旨

## Article Summaries

### 【論 文】

Articles

#### F. シューベルトにおける調構成と調経過の特質

— なぜ属調を避けるのか —

永田 孝信

F. シューベルトは、頻繁な転調に加えて、音階相互に共通音が少ない関係調や遠隔調への転調を、作品の重要な表現方法に位置付けた最初の作曲家であった。また、下属調とその関係調への転調を重視し、属調や属調の関係調への転調を回避または遅延させる傾向や、転調の際の各調の確定度に関する巧みな制御、一つの調の直後にその同主調、平行調、ナポリ調などを並列させて微細な調経過を生み出す手法等は、ウィーン古典派の大家達が築き上げたものとは異なる様相を呈する。本稿は、こうしたシューベルトの独特な作風の詳細を明らかにするとともに、その背景にある原因の解明を目的とする。

キーワード：シューベルト、D.882、D.899、D.960、ナポリ調

#### Characteristics of Schubert's tonal schemes and harmonic destabilizing techniques:

Why should the dominant key be avoided?

NAGATA Takanobu

F. Schubert was the first composer who placed frequent modulations including to distant-keys as his one of the most important expressive techniques. In this respect, he entered a new phase in his creative style, which differs from the inheritance of Viennese Classics in the following features: first, the tendency to give precedence to subdominant-related keys in modulation; second, on the contrary, the tendency to avoid or to delay dominant or dominant-related keys; third, the control of certainty of major-minor tonality through various modulation processes; and forth, the frequent changes from one key to its relative or parallel major or minor and sometimes to the Neapolitan key.

The purposes of this paper are to clarify Schubert's compositional characteristics and techniques focusing mainly on the harmony and modulation, and also to explain the romantic aesthetics of his music.

Keywords: Schubert, D.882, D. 899, D960, Neapolitan key

【論文】

Articles

ピエール・ペランとフランス・オペラの誕生  
～『トリノの大司教に宛てた手紙』を中心に～

芝池 昌美

本論文は、ピエール・ペランがオペラについて論じた『トリノの大司教に宛てた手紙』（1661年出版）、および、彼に「オペラ・アカデミー」設立を許可した国王の『特許状』（1669年）を通して、フランス・オペラの誕生に際してペランが果たした役割とその意義について考察したものである。

ペランの『トリノの大司教に宛てた手紙』は、イタリア・オペラを痛烈に批判し、断続するオペラ論争の端緒となった文書であると考えられてきた。しかしその内容の考察から、ペランがイタリア・オペラそのものを敵対視していたのではなく、フランス人に適した自国のオペラを確立するために、変更すべき点について述べた文書であることが明らかになった。

また、2つの文書の考察から、当時のフランス社会においてオペラがどのような存在であったかということも理解されるにちがいない。

キーワード：ペラン、フランス・オペラ、カンパール、17世紀、パストラル、オペラ・アカデミー

Pierre Perrin et la naissance de l'Opéra français : autour de  
« Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin »

SHIBAIKE Masami

Dans cette article, j'étudie le rôle que Pierre Perrin a joué au moment de la genèse de l'opéra français, à travers de *Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin* (publié en 1661) dans lequel il a exprimé son opinion sur l'opéra, et *Lettre patente* donné à Perrin par roi en 1669, lui donnant l'exclusivité d'établir l'*Académie d'Opéra* et de représenter des opéras.

Jusqu'à présent on considère que Perrin critiquait sévèrement l'opéra italien dans *Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin* et que cette lettre était le premier des documents dans les querelles de l'opéra qui surgissaient quelques fois. Pourtant en étudiant cette *Lettre* en détail, je trouve que Perrin ne s'opposait pas l'opéra italien en soi, mais qu'il remarqua des points de modification pour établir l'opéra français dans le Royaume, en l'ajustant au goût français.

En plus par l'analyse des deux *Lettres* ci-dessus, j'ai aussi pu observer e sur le sens que l'opéra français avait eu dans la société française de cette époque-là.

Keywords: Perrin, French opera, Cambert, 17th century, Pastoral, Opera academy

【論 文】

Articles

韓国の伝統音楽奏者における音楽環境  
—国楽奏者へのアンケートとヒアリングを通して—

片岡 リサ

日本の箏と朝鮮半島の伽倻琴は、楽器分類学上においても、社会的位置づけや奏法などにおいても多くの共通点を持っている。またどちらも近年は初等教育や中等教育の中で伝統音楽が扱われることが増え、奏者の活動の場も増えたかのように見えるが、伝統音楽奏者を取り巻く様子は日韓ともに楽観視できないのが現状である。

本論文では、韓国の伝統音楽「国楽」のオーケストラ団員へのアンケート調査と中堅国楽奏者へのヒアリングを通して、国楽奏者の音楽環境を調査し、伝統音楽の奏者としての現状と国楽に対する考え方をまとめた。

キーワード：国楽、伝統音楽、音楽家養成、箏、伽倻琴

The Musical Environment of Traditional Music Performers  
in Korea:  
Based on the Research of Questionnaires and Interviews to Gugak Performers

KATAOKA Lisa

The Japanese Koto and the Korean Gayageum are not only similar in the method with which the techniques used to play them, but also in other ways, such as their roles in society. In recent years, both instruments have been increasingly used to teach traditional music at both the elementary school and junior high school levels, and the number of places for instrumentalists to play and perform also seems to be increasing. However, the present situation with regard to traditional music performance in both Japan and Korea is not one of optimism, with very few job opportunities for performers and human relationships often causing problems in the traditional music world.

In this article, I will examine the environment in which players of traditional Korean music find themselves. To achieve this, I will use two main methods of research. The first method is to analyze the results of a questionnaire given to members of a Gugak orchestra. The second method is to draw upon interviews with two traditional Korean music professionals: a professional Gayageum player, and a conductor of a Gugak orchestra.

Keywords: Gugak, Traditional Music, Koto, Gayageum

【論 文】

Articles

シューマンの音風景

《子供の情景》作品 15 の言語的考察を通して

長岡 紫

音楽と言語には多くの共通点があり、鳴り響く音の背景に「言葉」が潜んでいる。ロマン派の作曲家は特に、音楽に普遍的な価値と個人的な心情をオーバーラップさせる傾向があり、彼らは自己の内面を表面化しつつ、詩歌の恩恵なども受けながら豊潤な言語世界を音楽にしてきた。

本論は、言葉に並外れた感性をもつ R.Schumann の音の「風景」を、言語的な視点から見つめるものである。今回は《子供の情景》作品 15 を題材として選び、中核となる〈トロイメライ〉に焦点を当てながら、「詩人」「夢」「子供」というキーワードと共に、言葉にできない世界を、敢えて言語で表現しようと試みた。

その結果、シューマンの潜在意識が音楽に投影される過程が浮かび上がり、現代に引き寄せて考察すると、彼が現実と非現実を行き来する優れた言語能力を持っていたからこそ、時空を越えたテーマを後世に提示し続けている事が確認出来た。

キーワード：R.シューマン、夢、詩人、子ども、情景

Unspoken words and landscape  
in R.Schumann's 《Kinderszenen》 op.15

NAGAOKA Yukari

There are a lot of similarities both in music and in language. Beyond the sounds, there must be a world described with unspoken words. Especially, the romantic era composers transformed invisible languages and the universal truth into passionate music, that transcended people's inner feeling. In those days, poetry played a significant role in people's lives.

In this paper, the author focused on "Kinderszenen" op.15 composed by R.Schumann, who was outstanding in poetic output, in order to reveal his linguistic magic.

"Träumerei" is evidently the core piece in "Kinderszenen", which might suggest a large amount, just like meaning 'dream'.

In this research of "Kinderszenen", Schumann's subconsciousness related to his composing style emerged, which is beyond the notes. As he was specifically talented in conversation between reality and unreality, he had presumably given lots of open-questions to the next generation, who can see his unique soundscape.

Keywords: R.Schumann, dream, poet, child, landscape

【研究ノート】

Notes

アドルフ・クレーナーと出版社の拡大について  
— 19世紀後半の出版業界を巡る状況に関する考察

竹田 和子

産業が大きく発展した19世紀には、出版業界にも大きな変化が起きた。流通する出版物の量が増えるのに伴い、出版業者、書籍業者の中には他の出版社を吸収合併し、大企業へと発展するものも現われた。同時に彼らは自分たちの業界を組織化し、商売上のルールを整備しようとした。出版業者アドルフ・クレーナーは書籍店で徒弟修行を始め、結婚により印刷所を譲り受けて兄弟と共に出版社を運営、次第に事業規模を拡大し、他の出版社の買収により巨大グループ会社に成長させた。書籍業界の全国組織である書籍商取引所組合会長にもなった彼の経歴にはこの業界の動向がよく反映されている。それを辿ることで19世紀後半から20世紀にかけての出版を巡る状況がより理解できるはずである。

キーワード：アドルフ・クレーナー、19世紀後半、出版業、会社の巨大化、組織化

Zur Erweiterung der Verlagsbuchhandlungen  
in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts  
— Dargestellt am Beispiel von Adolf Kröner

TAKEDA Kazuko

Die rasante industrielle Entwicklung im 19. Jahrhundert führte auch zur Veränderung im Verlagsbuchhandel. Mit der steigenden Anzahl der Publikationen vereinigten sich Buchhändler und Verlage zu großen Unternehmen. Auf Grund von Forderungen der Sortimentsbuchhändler versuchten Verleger gleichzeitig durch Organisation des Buchhandels dem Verlagswesen einheitliche Regeln zu geben. Adolf Kröner, der Vorsitzende des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler, begann als Lehrling bei einer Buchhandlung seine Ausbildung, betrieb mit seinen Brüdern eine Druckerei, die er durch Heirat erworben hatte. Durch Ankauf anderer Verlage entwickelte sich seine Druckerei zu einer riesigen Verlagsgruppe. Sein Leben und Wirken spiegelt die Entwicklung des Verlagswesens in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider.

Keywords: Adolf Kröner, die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Verlagswesen,  
Vergrößerung der Verlagsbuchhandlungen, Organisation

## 【論文】

### F. シューベルトにおける調構成と調経過の特質

#### — なぜ属調を避けるのか —

永田孝信

#### 1. 問題の在処

ウィーン古典派以降、楽曲の和声的イディオムの拡大や転調方法の発展にともない、主調とその第1次近親調 (Closely related keys) を中心とする楽曲の調組織は、次第にその周囲に様々な調を取り入れていった。一般に第1次近親調は、主調の5度上の調 (属調) と5度下の調 (下屬調)、及びそれぞれの平行調 (主調の平行調、属調の平行調、下屬調の平行調) の5つとされ、主調との5度関係または平行調の関係、及びその組み合わせによって成立している。そこに主調の同主調が加わり、次に属調と下屬調の同主調、さらにその平行調というように、主調と第1次近親調を起点として同主調と平行調の連鎖により楽曲の調体系が拡張すると考えられる。機能と声論では、中心となる調の固有和音、及び中心となる調において他調から借用される和音は、基本的に3つの機能 (トニック・ドミナント・サブドミナント) の何れかに分類されるが、それらの和音を主和音とする調 (あるいはそれらの和音が所属する調) も同様に3つの機能に分類され得る。

本稿は、F. シューベルトが頻繁な転調に加えて、音階相互に共通音が少ない第1次近親調以外の関係調や遠隔調への転調を、作品の重要な表現方法に位置付けた最初の作曲家であったこと、また属調や属調の関係調への転調を回避または遅延させる傾向と、下屬調の関係調への転調を重視する傾向があることに着目する。その上で、転調の際の各調の確定度に関する巧みな制御や、一つの調の直後にその同主調、平行調、ナポリ調などを並列させる手法等について詳察する。さらに、楽曲形式上の枠組みとなる調設定の仕方や微細な調経過を多用する作風が、ウィーン古典派の大家達が築き上げたものとは異なる様相を呈することを明らかにし、その背景にある原因を探るものである。

#### 2. ソナタ形式における調設定の原理

ウィーン古典派における楽曲形式上の調設定の原理は、例えばモーツァルトのピアノソナタ第7番 K.309/284b (以下、「K.309」と表記) の第1楽章に端的に現れている。図表1はその形式区分と調構成の概要を示したものである。この楽章はソナタ形式に基づいて構成され、提示部・展開部・再現部の3つに大別される。提示部では、主要主題 (第1主題) と副次主題 (第2主題) がそれぞれ基本調 C dur<sup>(1)</sup> (主調) と対立調 G dur (属調) で示され、続く展開部では短調を中心に様々な調が継起するが、再現部において両主題は何れも基本調 C dur に復帰する。したがって、古典的なソナタ形式における調構成の枠組

## F. シューベルトにおける調構成と調経過の特質

みとして、提示部において確立される 2 つの調が、再現部において一つの調に統合されること、さらに提示部と再現部における相対的な調的安定性と展開部における不安定性の対比を挙げることができる。後者の対比については、再現部の主要主題の変奏で C dur から不意に c moll に転じる際の不安定感とも関連しており、主要主題 C dur とその変奏 c moll が並列することによる長・短調の対照性を通じて、後続する C dur での副次主題の復帰がより鮮明に印象づけられる。

図表 1 W. A. Mozart, Piano Sonata No.7 C dur (K.309/284b) 1st Mov. の調構成

| 構成区分  | 内容       | 小節番号    | 提示部の調経過※1    | 小節番号    | 再現部の調経過※1 |
|-------|----------|---------|--------------|---------|-----------|
| 主要主題部 | 主要主題     | 1 ~ 7   | C:           | 94~101  | C:        |
|       | 主要主題の確保  | 8 ~ 14  | C:(→d:→F:)※2 | — ※3    | —         |
|       | 主要主題の変奏  | —       | —            | 101~109 | c:(→f:→C: |
|       | 副次主題への推移 | 15 ~ 32 | C:→G:        | 110~126 | C:→G:→C:  |
| 副次主題部 | 副次主題     | 33 ~ 42 | G:           | 127~136 | C:        |
|       | 結尾への推移   | 43 ~ 54 | G:(→a:→G:    | 137~148 | C:(→d:→C: |
| 結 尾   |          | 54 ~ 58 | G:           | 148~155 | C:        |

コーダの調経過

|     |           |         |                                |
|-----|-----------|---------|--------------------------------|
| 展開部 | 主要主題による展開 | 59 ~ 93 | G:→g:→d:→a:→d:<br>→C:→a:→G:→C: |
|-----|-----------|---------|--------------------------------|

- ※1 楽曲は提示部、展開部、再現部の順で経過するが、紙幅の都合により、提示部と再現部の調経過を同じ行のそれぞれ「提示部の調経過」及び「再現部の調経過」の欄に配置し、展開部は提示部の下に置いた。
- ※2 ( ) 内の調は提示部及び再現部における一時的転調 (temporary modulation)、または副次ドミナント等の使用により一時的トニック化 (tonicization) が行われた断片的な調を意味する。ただし、調の展開そのものが目的となる展開部では、一時的転調等であっても ( ) を付していない。図表 2 以下も基本的に同じ方針で作表したが、曲ごとの特徴により多少の差異がある。なお、本稿では、調の確立度の高い順に、転調 (modulation)、一時的転調、一時的トニック化の各語を用いる。
- ※3 主要主題の確保は提示部のみ、主要主題の変奏は再現部のみで行われるため、該当しない箇所には - 印を付した。

古典派の楽曲はソナタ形式であるか否かを問わず、楽曲の最初は主調から属調 (短調の場合は主に平行調) へ転調するのが通例である。また、調的な展開が行われる場合には、転調の継起する部分は楽曲の中程に置かれ、前述のとおり、これにより調的に安定した部分と不安定な部分に対比させられる。さらに、下屬調を用いる場合は、属調とは対照的に楽曲の後半へ配置するのが慣用である。

### 3. 『ヴァルトシュタイン』ソナタにおける楽曲形式上の調構成

ベートーヴェンはこうした伝統的な調構成の枠を抜け出して調体系を発展させた。ピアノソナタ第 21 番、作品 53 『ヴァルトシュタイン』(以下、「Op.53」と表記) 第 1 楽章は

C dur を基本調とするが、その属調 G dur は同楽章を通じて出現しない。<sup>(2)</sup>

図表 2 Beethoven, Piano Sonata No. 21 C dur 'Waldstein', Op. 53 1st Mov. の調構成

| 構成区分  | 内容                | 小節番号    | 提示部の調経過        | 小節番号    | 再現部の調経過                |
|-------|-------------------|---------|----------------|---------|------------------------|
| 主要主題部 | 主要主題              | 1 ~ 13  | C:→B:→c:       | 156~168 | C:→B:→c:               |
|       | 主要主題の確保及び副次主題への推移 | 14 ~ 34 | C:→a:→e:→E:    | 168~195 | (Des:→Es:→c:)→C:→a:→A: |
| 副次主題部 | 副次主題              | 35 ~ 42 | E:             | 196~203 | A:(→a:→C:              |
|       | 副次主題の確保           | 43 ~ 50 | E:             | 204~211 | C:                     |
|       | 終結主題への推移          | 50 ~ 74 | E:             | 211~234 | C:                     |
| 終結部   | 終結主題              | 74 ~ 82 | E:→a:→e:→a:→e: | 235~243 | f:→c:→F:→C:            |
|       | 結尾                | 82 ~ 86 | e:→C:          | 243~249 | C:→F:→f:               |

コーダの調経過

|     |            |         |               |
|-----|------------|---------|---------------|
| コーダ | 主要主題の回想と展開 | 249~283 | Des:→b:→c:→C: |
|     | 副次主題の回想    | 284~294 | C:            |
|     | 結尾         | 295~302 | C:            |

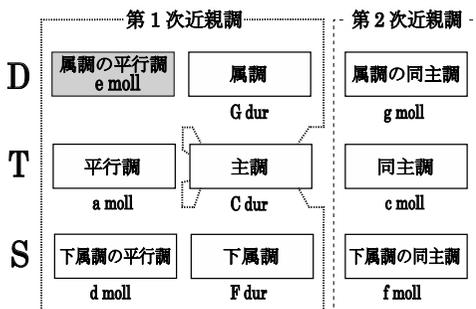
本表には、展開部の調経過を含めていない。

図表 2 は、第 1 楽章の提示部、再現部、コーダにおける調構成と調経過の概要を示したものである。特筆すべき事柄は、副次主題が提示部において「属調の平行調の同主調」E dur で提示され、再現部では「平行調の同主調」A dur から a moll を経て主調の C dur に至ることである。副次主題全体の主調での復帰は、コーダにおける同主題の回想的再掲まで留保される。したがって、Op.53 の第 1 楽章には、モーツァルトの K.309 のような主要主題と副次主題の関係は見られず、原型的なソナタ形式 (prototypical sonata form) から大きく変貌している。それは第 1 に、副次主題の提示と再現が第 2 次近親調 (それぞれ E dur と A dur) にまで広げられたことであり、第 2 に、これと関連して副次主題全体の C dur への帰着はコーダにおいて行われ、この楽章のコーダがソナタ形式上の不可欠な構成区分としての役割を担っていることである。

Op.53 第 1 楽章に用いられる調の範囲は、モーツァルトの K.309 の調経過 (図表 1) との比較により、飛躍的に伸張していることが理解される。K.309 の提示部では第 1 次近親調<sup>(2)</sup> 以外の調は用いられず、展開部を含めた全楽章についても第 2 次近親調<sup>(3)</sup> は「主調の同主調」c moll と「属調の同主調」g moll、それに一時的トニック化による断片的な「下屬調の同主調」f moll が用いられるに留まり、遠隔調は含まれていない。これに対して、Op. 53 では、既に主要主題の中で転調が行われ、主調 C dur から「属調の同主調の平行調」である B dur を経て、同主調 c moll へと導かれる。また、第 1 楽章全体では主調を含めて 18 もの調が使用される。図表 3 と 4 において、それぞれモーツァルトの K.309 とベートーヴェンの Op. 53 の各第 1 楽章における調の使用範囲を示した。

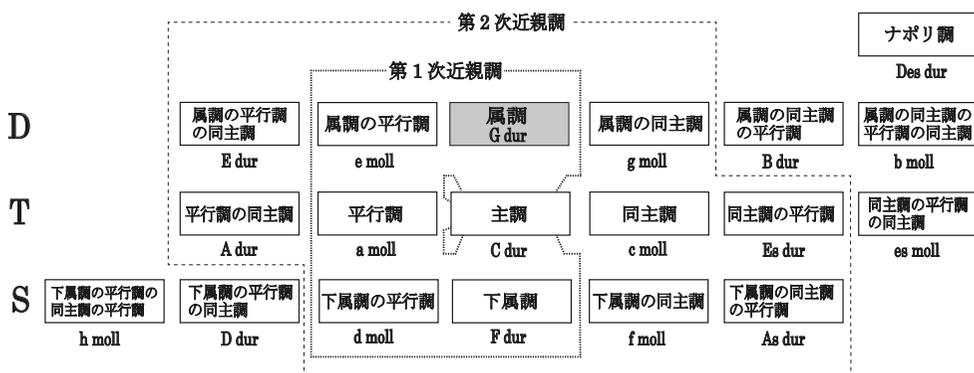
F. シューベルトにおける調構成と調経過の特質

図表 3 K.309 第 1 楽章の使用調



- 注 1) 図表 3・4 とも、第 1 次近親調を点線で、第 2 次近親調を破線で囲った。ただし、図表 3 の第 2 次近親調については、当該楽章において使用されるものに限って表記した。
- 2) 図表 3・4 とも、当該楽章において使用されない調は網掛け表示にした。
- 3) 各図表左端の D・T・S の記号は、その行に置かれた各調がそれぞれ主調のドミナント・トニック・サブドミナントの関係調であること、または関係調と見なし得ることを示す。
- 4) 図表 4 右上端のナポリ調 Des dur は、本来、b moll の平行調として、その右横に配置するのが適切であるが、紙幅の制約上、当該箇所に表示した。

図表 4 Op. 53 第 1 楽章の使用調



ベートーヴェンの Op. 53 とモーツァルトの K.309 とは作品の規模が異なるが、そのことを考慮しても、作品 53 の調の範囲は大きく膨張している。ベートーヴェンが副次主題の提示を属調 G dur に代えて E dur で行い、再現部の同主題（譜例 1）を A dur で開始したことは、図表 4 が示すとおり E dur を属調と同様な機能的性質をもつ調（以下、「D 関係調」と表記）として、また A dur を主調と同様な機能的性質をもつ調（以下、「T 関係調」と表記）として扱ったことを示唆し、トニック・ドミナント・サブドミナントの機能を有する調をそれぞれ主調、属調、下屬調に留めるのではなく、他の第 1 次近親調についても、さらに主調と第 1 次近親調の各調と同主調または平行調の関係にある調についても、その機能的関係を敷衍して捉えていたと推測される。

ところで、第 2 次近親調の枠外にある B dur についても、D 関係調とする解釈が成立するのであろうか。これについては、主要主題が C dur → B dur → c moll の調経過の中で形成されていること、つまり c moll から見れば B dur → c moll は、「属調の平行調」から主調への進行となることを考慮しなければならない。Moll dur の和音の機能が固有和音と同じであるように、C dur と c moll のように同主調の関係にある 2 つの調は同じ機能を有す

ると見るべきである。事実、モーツァルトの K.309 の再現部における主要主題 C dur とその変奏 c moll は、主題冒頭の和声の機能的な変化を伴わずに、明と暗、陰と陽のような対蹠的な表情の切り替えのために用いられている。

Op.53 第 1 楽章において使用される調の範囲の拡大は、ソナタ形式の提示・展開・再現及びコーダの各部における調の運用方法に発展をもたらした。それは決して無秩序な拡散ではなく、体系的な一貫性を有しており、後世の H. Riemann が唱えた機能理論とも符合する。

#### 4. シューベルトの調構成における独自性

楽曲に多くの調を用い、豊かな転調の世界を繰り広げた最初の作曲家はシューベルトであるが、この作曲家の楽曲形式上の調構成は、それまでの伝統から乖離することが多い。図表 5 は「4 つの即興曲」作品 90 (D.899) の第 1 曲 (以下、「D.899 第 1 曲」と表記) の各区分、及び当該各区分における調経過とその中心的な役割を担う調 (以下、「中心調」と表記) を示している。中心調の推移から全曲が A-B-A'-B'-A' の形で構成されること、また、A, A', A' の区分に共通する主題と B, B' の区分に共通する主題 (エピソード主題 1・2) の内、前者の主題と後者のエピソード主題 1 の間には共通の動機的及び旋律的要素が顕著に認められることから、この曲は変奏曲的性格を組み込んだロンド形式といえる。

A 区分では主調 c moll に対してその 3 度上の平行調 Es dur が繰り返し挿入され、次の B 区分の開始部分 (第 42~60 小節) では主調の 3 度下の As dur から出発し、比較的短い Ces dur と as moll を経て、再び As dur に戻る。続く第 61~74 小節では Ces dur と as moll の順序が入れ替わった後に as moll に移行し、第 74 小節から比較的長く As dur が保持される。

こうした転調の流れから明らかになるのは、シューベルトが各区分の中心調とそれ以外の調とを峻別して用いていることである。A 区分における Es dur は、この楽曲において大きな構成的区分を設けるための調ではなく、主調 c moll を補い、主調に細かなニュアンスを付与するためのものである。これに対して As dur は次の大きな構成区分 B の基軸となる調であり、Ces dur と as moll はその区分内で As dur に掛け合わされて、表現的な奥行きをもたらす役割を担っている。

F. シューベルトにおける調構成と調経過の特質

図表 5 F. Schubert, 4 Impromptus, Op. 90 / D.899, No.1 c moll の調構成

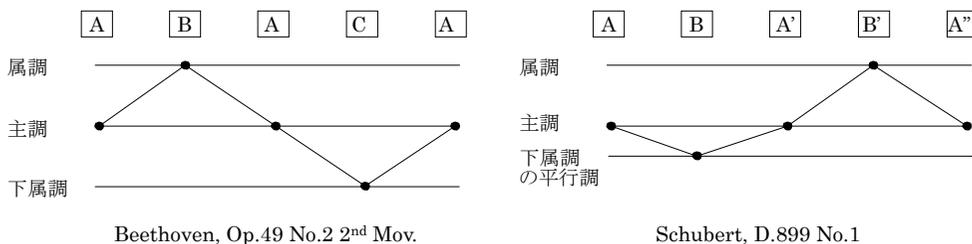
| 区分  | 内容              | 小節番号    | 中心調 | 調経過                         |
|-----|-----------------|---------|-----|-----------------------------|
| A   | ロンド主題とその変奏的反復   | 1~37    | c:  | c:→Es:→c:→Es:→c:→Es:→c:     |
|     | エピソード (B) への推移  | 38~41   |     | c:→As:                      |
| B   | エピソード主題1        | 42~60   | As: | As:→Ces:→as:→As:            |
|     | エピソード主題1の 変奏的反復 | 61~74   |     | As:→as:→Ces:→as:            |
|     | エピソード主題2        | 74~82   |     | As:                         |
|     | ロンド主題への推移       | 83~87   |     | (As:→) c:                   |
| A'  | ロンド主題とその反復      | 88~111  | c:  | c:→(Es:→) c:→Es:→c:         |
|     | エピソード (B') への推移 | 111~124 |     | c:→g:                       |
| B'  | エピソード主題1        | 125~138 | g:  | g:→B:→g:→B:→g:              |
|     | エピソード主題1の確保     | 139~74  |     | g:→B:→g:→d:→B:→g:           |
|     | エピソード主題2        | 152~160 | G:  | G:                          |
| A'' | ロンド主題とその変奏的反復   | 161~193 | c:  | c:→C:→c:→Es:→c:→(d:→) c:→C: |
|     | 結尾              | 194~204 | C:  | c:→C:→c:→C:                 |

このような調の使い分けは、ウィーン古典派の作品、とりわけソナタ形式での楽曲における各部の調経過の違いにも表れているが、D.899 第 1 曲に関して着目すべき点は、古典派の短調のソナタ形式の副次主題において、ほぼ慣例的に用いられた平行調が、この楽曲では主調と同じ区分内で使用され、新たな構成区分を設ける調としての役割を失っていることである。さらに、各区分の中心調の配列、【c:-As:-c:-g:-c:(C:)】における As dur と g moll の位置にも留意しなければならない。

ロンド形式については、ロンドソナタ形式も含めて様々な調設定に関する工夫が行われており、その標準的類型の抽出は困難であるが、主調が長調の A-B-A-C-A 型では、A 区分の主調に対し、B 区分に属調、C 区分に下屬調や平行調、同主調が用いられることが多い。例えば、ベートーヴェンのピアノソナタ第 20 番 (以下、「Op. 49 No.2」と表記) 第 2 楽章における A-B-A-C-A の各区分は、順に【C:-G:-C:-F:-C:】と推移する。

図表 6 は、シューベルトの D.899 第 1 曲とベートーヴェンの Op.49 No. 2 第 2 楽章について、ロンド形式の各区分における中心調の推移を示したものである。

図表 6 Op.49 No. 2 第 2 楽章と D.899 第 1 曲の各ロンド形式における調の推移



図表 6 に描かれた両曲における中心調の推移は対照的である。ベートーヴェンが B 区  
分で属調に転じるのに対し、シューベルトは下屬調の平行調に転じ、ベートーヴェンが C  
区分に下屬調を設定するのに対し、シューベルトは相応する B' 区分に属調を設定する。  
つまり D.899 第 1 曲では、Op.49 No.2 第 2 楽章における楽曲前半の属調、後半の下屬調  
の関係が入れ替わり、まさに逆順の調経過を辿ることになる。

古典的な規範に合致しないシューベルトの調構成は、ピアノソナタ第 21 番 B dur,  
D.960 (以下、「D.960」と表記) にも認められる。図表 7 は、その第 1 楽章の調経過を示  
したものであり、次の 5 点に着眼できる。第 1 に、提示部での主要主題部が B dur – Ges dur  
– B dur の三部形式で書かれ、B dur で提示された主要主題は、直後に「下屬調の同主調  
の平行調」Ges dur で変奏されること、第 2 に、副次主題の提示は、Ges dur の異名同音  
調の同主調 fis moll から、その平行調の A dur に跨って行われること、第 3 に、終結主題  
において初めて属調 F dur が提示されること、第 4 に、再現部では副次主題が「属調の平  
行調の同主調の平行調」h moll からその平行調 D dur への転調過程において再現され、そ  
の後、終結主題への推移部分から終結主題にかけて B dur が復帰すること、第 5 に、提示  
部の結尾での属調 F dur の確立後、及び再現部の結尾での主調 B dur の確立後も、細かな  
転調や一時的転調等が頻出し、調的な揺らぎが引き起こされていることである。

図表 7 Schubert Piano Sonata No. 21 B dur, D. 960 の調構成

| 構成区分  | 内容         | 小節番号     | 提示部の調経過                                      | 小節番号    | 再現部の調経過   |
|-------|------------|----------|--|---------|---|
| 主要主題部 | 主要主題とその確保  | 1 ~ 18   | B:   | 216~233 | B:  |
|       | 主要主題の変奏と推移 | 19 ~ 35  | Ges:   | 234~254 | Ges:→(fis:→)A:  |
|       | 主に属音上の第1主題 | 36 ~ 47  | B:(→fis:)                                    | 255~266 | B:(→h:)   |
| 副次主題部 | 副次主題とその確保  | 48 ~ 58  | fis:→A:→fis:→A:                              | 267~277 | h:→D:→h:→D:   |
|       | 副次主題による小展開 | 59 ~ 69  | h:→(d:→)h:→d:                                | 278~288 | e:→(g:→)e:→g:   |
|       | 終結主題への推移   | 70 ~ 79  | B:→F:  | 289~298 | Es:→B:  |
| 終結部   | 終結主題とその確保  | 80 ~ 91  | F:   | 299~310 | B:  |
|       | 終結主題による小展開 | 92 ~ 99  | (As:→Es:→Des:→<br>Es:→)F:                    | 311~317 | (As:→Ges:→As:)<br>→B:                                   |
|       | 結尾         | 99 ~ 117 | F:→(g:→As:→a:→<br>B:→) F:→(B:→)F:<br>(→cis:) | 318~358 | B:→(c:→Des:→d:→<br>Es:→)B:→(Es:→)B:<br>→(c:→)B:→(c:→)B: |

上述の第 1 から第 4 までの調設定における特徴をベートーヴェンの Op.53 第 1 楽章と比  
較すると、図表 6 と同様な逆転現象が認められる。

F. シューベルトにおける調構成と調経過の特質

図表 8 Op. 53 と D. 960 における調構成の比較

| 大区分  | 小区分   | Beethoven, Op.53 |            | Schubert, D.960            |                        |
|------|-------|------------------|------------|----------------------------|------------------------|
|      |       | 調                | 調関係        | 調                          | 調関係                    |
| 提示部  | 主要主題部 | C:               | 主調         | B:                         | 主調                     |
|      |       | B:               | 属調の同主調の平行調 | Ges:                       | 下屬調の同主調の平行調            |
|      |       | c:               | 同主調        | B:                         | 主調                     |
|      |       | a:               | 平行調        |                            |                        |
|      |       | e:               | 属調の平行調     |                            |                        |
|      | 副次主題  | E:               | 属調の平行調の同主調 | fis:                       | 下屬調の同主調の平行調の同主調(異名同音調) |
| 終結主題 | e:    | 属調の平行調           | A:         | 下屬調の同主調の平行調の同主調(異名同音調)の平行調 |                        |
| 再現部  | 副次主題  | A:               | 平行調の同主調    | F:                         | 属調                     |
|      |       | a:               | 平行調        | h:                         | 属調の平行調の同主調の平行調         |
|      |       | C:               | 主調         | D:                         | 属調の平行調の同主調             |
|      | 終結主題  | C:               | 主調         |                            |                        |
|      |       | C:               | 主調         | B:                         | 主調                     |

図表 8 は、ベートーヴェンの Op. 53 とシューベルトの D. 960 のそれぞれ第 1 楽章における主要主題部（主要主題、主要主題の確保、副次主題への推移からなる）、副次主題、終結主題の調設定を対照させ、特徴的な箇所を網掛けで表示したものである。ベートーヴェンが提示部の主要主題部（再現部の主要主題部も同じ）及び提示部の副次主題において D 関係調を用いるのに対し、シューベルトは何れも S 関係調を用いる。また、ベートーヴェンが再現部の副次主題において T 関係調を用いるのに対し、シューベルトは D 関係調を用いる。<sup>(4)</sup> このような相違は、シューベルトの音楽的特徴の極めて重要な側面を指し示すものであり、古典的な調構成の器には注ぎ込めない表現を求めたことの帰結でもある。James Webster は、古典派の大家達と大きく異なるシューベルトのソナタ形式に関し、「こうした斬新な手法を説明し得る原理は、シューベルトのドミナントに対する嫌悪（aversion）である。」<sup>(5)</sup>と述べており、転調に関して S 関係調を優先する傾向と、D 関係調を回避または先送りする傾向とは表裏一体の関係をなす。それでは、シューベルトのこうした独特な調設定は、どのような表現意図に基づくのであろうか、また、それは如何なる審美観に裏付けられているのであろうか。

5. シューベルトの歌曲作品と細密な調経過

1) 歌曲 ‘Im Frühling’（「春に」 D.882）

シューベルトの歌曲における調構成には、‘Heidenröslein’（「野ばら」 Op. 3 No.3/D.257）のように、詩の各節ごとに〔主調→属調→主調〕が繰り返される構成をとるもの、‘Der Wanderer an den Mond’（「旅人の月に寄す歌」 Op.80 No.1/D.870）のように、詩の前半の節において、〔主調→属調→主調〕の動きを繰り返し、後半の節に同主調に転じる構成をとるものなど、ウィーン古典派の調構成に添うものが数多く存在する。しかし、‘Nacht und Träume’（「夜と夢」 Op.43 No.2/D.827）では、主調と主調の間には S 関係調の「同主調

の下属調の平行調」のみが置かれ、‘Sehnsucht’（「あこがれ」Op.39/D.636）では、多様な調経過の後、主調に復帰せずに「下属調の同主調」で終結する。こうした曲は、何れも古典派の表現領域を越えたところにあるものを描き出そうとしている。

図表 9 Schubert, ‘Im Frühling’ Op.101 No.1/D.882 の調構成

| 節   | 行  | 原 詩                                       | 対 訳                                      | 調経過                   |
|-----|----|---|--|-----------------------|
| I   | 1  | Still sitz' ich an des Hügels Hang,       | 静かに丘の斜面に座っていると、                          | G:                    |
|     | 2  | Der Himmel ist so klar,                   | 空はとても澄んで、                                | (a:→C:)               |
|     | 3  | Das Lüftchen spielt im grünen Tal.        | そよ風が緑の谷に揺らめいている。                         | G:                    |
|     | 4  | Wo ich beim ersten Frühlingsstrahl        | はじめての春の光のもとで                             | A:                    |
|     | 5  | Einst, ach so glücklich wa r.             | かつて、ああ 私はとても幸せだった。                       | a:                    |
|     | 反復 |   | so glücklich wa r.                       | とても幸せだった。             |
| II  | 1  | Wo ich an ihrer Seite ging                | その場所で 私は彼女の旁らを歩いた                        | G:                    |
|     | 2  | So traulich und so nah,                   | とても楽しく、とても間近に、                           | G:(→D:)               |
|     | 3  | Und tief im dunkeln Felsenquell           | そして 岩間の暗い泉の深いところに                        | G:                    |
|     | 4  | Den schönen Himmel blau und hell          | 美しく、青く明るい空が見え                            | G:(→C:)               |
|     | 5  | Und sie im Himmel sah.                    | そしてその空の中に彼女を見た。                          | G: V→VI               |
|     | 反復 |   | Und sie im Himmel sah.                   | そしてその空の中に彼女を見た。       |
| III | 1  | Sieh, wie der bunte Frühling schon        | 見よ、すでに 色とりどりの春の様子を                       | G:                    |
|     | 2  | Aus Knosp' und Blüte blickt!              | つぼみから そして花々が覗いている。                       | (a:→C:)               |
|     | 3  | Nicht alle Blüten sind mir gleich,        | 私にとってどの花も同じではなく、                         | G:                    |
|     | 4  | Am liebsten pflückt ich von dem Zweig,    | 枝から最も摘みたい花は、                             | A:                    |
|     | 5  | Von welchem sie gepflückt!                | 彼女が摘んだ花なのだ。                              | a:                    |
|     | 反復 |   | Von welchem sie gepflückt!               | 彼女が摘んだ花なのだ。           |
| IV  | 1  | Denn alles ist wie damals noch,           | すべてはあの頃のままだ、                             | G:                    |
|     | 2  | Die Blumen, das Gefild:                   | 花々も、野も。                                  | G:(→D:)               |
|     | 3  | Die Sonne scheint nicht minder hell,      | 太陽は明るさを失わず輝き、                            | G:                    |
|     | 4  | Nicht minder freundlich schwimmt im Quell | 優しさを失わず 泉の中に                             | G:(→C:)               |
|     | 5  | Das blaue Himmelsbild                     | あの青い空の影が漂っている。                           | G: V→VI               |
|     | 反復 |   | Das blaue Himmelsbild.                   | あの青い空の影が。             |
| V   | 1  | Es wandeln nur sich Will und Wahn,        | 変わったのはただ (自分の) 気持ちと幻想、                   | g:→(c:)               |
|     | 2  | Es wechseln Lust und Streit,              | 喜びと 葛藤が交代し、                              | (As:→c:)              |
|     | 3  | Vorüber flieht der Liebe Glück,           | 愛の幸せは逃げ去り、                               | g:→(c:)               |
|     | 4  | Und nur die Liebe bleibt zurück,          | そして愛の心だけが取り残されているのだ、                     | As:                   |
|     | 5  | Die Lieb und ach, das Leid.               | 愛の心と ああ、心の痛みが。                           | As:                   |
|     | 反復 |   | und ach, das Leid.                       | ああ、心の痛みが。             |
| VI  | 1  | O wär ich doch ein Vöglein nur            | おお せめて私が小鳥だったら                           | G:                    |
|     | 2  | Dort an dem Wiesenhang                    | あそこの斜面の草むらにいる (小鳥だったら)                   | G:(→D:)               |
|     | 3  | Dann blieb ich auf den Zweigen hier,      | それなら この枝に留まって、                           | G:                    |
|     | 4  | Und säng ein süßes Lied von ihr,          | 彼女に係わる甘美な歌を、                             | G:(→C:)               |
|     | 5  | Den ganzen Sommer lang                    | 夏の間中ずっと歌うだろう。                            | G: V→VI               |
|     | 反復 |   | Ich säng von ihr den ganzen Sommer lang. | 私は彼女について夏の間中ずっと歌うだろう。 |

シューベルトの作品における調構成や調経過については、S 関係調の重視、同主調や平行調の並列、3 度関係調への直接的転調等に加え、楽曲の調的展開を主とする部分（ソナタ形式の展開部等）以外においても、確定度の弱い調を次々に継起させる手法が特徴的

## F. シューベルトにおける調構成と調経過の特質

ある。歌曲作品において、これらの特徴は歌詞のもつ表情と密接に連携する。ここでは先ず、‘Im Frühling’（「春に」 Op.101 No.1/D.882, Ernst Schulze 詩。以下、「春に」と表記）を例にその特色ある調構成や調経過に焦点を当てたい。

図表 9 は、「春に」における詩節の行ごとの調経過を示したものであり、各節第 5 行の後に「反復」とあるのは、歌詞において詩節の第 5 行（第 VI 節では第 4・5 行）の一部または全体が反復されていることを表す。また、調経過の欄において（ ）を付したものは、カデンツが反復的に形成されずに次の調へと移行する一時的転調、または副次ドミナント和音等の使用による一時的トニック化を意味する。同様に第 I・III 節第 4 行の A dur と第 5 行の a moll も一時的転調と見なせるが、何れも詩節における 1 行を占めており、また a moll については第 2 行での伏線の顕在化と考えられるため転調として扱った。

「春に」の歌詞は 6 節からなり、調構成の観点からは、次の事柄が先ず察知される。

- (1) 楽曲は G dur を主調とし、調経過に示されるとおり第 I と第 III 節、及び第 II・第 IV・第 VI 節がそれぞれ同形である。
- (2) 第 I・III 節第 4 行の A dur と第 5 行の a moll に関して、a moll は主調 G dur の下屬調の平行調、A dur はその同主調であり、D. 899 第 1 曲と同じく、楽曲経過の早い段階で S 関係調を導いている。
- (3) 第 II・IV・VI 節において、主調 G dur から下屬調 C dur または属調 D dur への一時的転調が行われるが、楽曲の全体構成における必要性よりも、むしろ歌詞の各行の意味に的確な陰影を与える役割が大きいと考えられる。
- (4) 楽曲の主調と第 V 節の中心調 g moll とは、作品構成の根幹をなす対比的関係に置かれる。その上で、さらに第 V 節では g moll とそのナポリ調<sup>6)</sup> As dur の間にも鋭い対照性が認められ、この二段階の対比を通じて、詩と音楽の表現的な頂点が第 V 節上で一致する。

譜例 1 は「春に」の第 V 節が含まれる第 35～40 小節である。上記 (4) の第 V 節における g moll とナポリ調との鋭い対照性は、二度に亘って示されている。先ず、第 V 節第 1 行から第 2 行（第 34 小節第 4 拍～第 36 小節第 3 拍）にかけての g moll→(c moll)→(As dur)→(c moll) の調経過において、As dur の前後に c moll を挟む形で先鞭がつけられ、その後、再度第 3 行から第 5 行の反復までの間（第 36 小節第 4 拍～第 40 小節第 1 拍）に、g moll→(c moll)→As dur→g moll の同様な経過が採られるが、今度は As dur が調的な確立を受けて延引された後、g moll へ直接に進行する。その際、第 5 行の反復 ‘und ach, das Leid.’ における「心の痛み」を意味する最後の ‘Leid’ の語に【g:I】が充てられる。この一連の急激な調経過の中で、As dur 上の「取り残された愛の心」によって暗示される過去の幸福な愛と、g moll の主和音上の「心の痛み」によって示唆される厳しい現実との懸隔が際立つことになる。それは、単独のナポリ六の和音のもつ不安定さが属和音への進行を必然化するような動きではなく、調的に確立されたナポリ調と中心調 G dur との相克的関係の発現である。

「春に」における転調経過を別の視点から捉えると、D.960 について述べた 5 つ目の特徴、即ち、目的とする調の確立後に、不安定さをもたらす転調の頻出にも関連する。第 I ~IV 節及び第 VI 節における主調 G dur に対する a moll, C dur, A dur, D dur の細かな調の継起は、詩行の背後にある追憶、悔恨、倦怠などが入り混じった詩人の不安定な心情を捉えようとしたものと受け止められる。

譜例 1 Schubert, 'Im Frühling' Op.101 No.1/D.88 第 5 節

Es wandeln nur sich Will' und Wahn, es wech'seln Lust und Streit; vor - über flieht der

Lie - be Glück, und nur die Lie - be bleibt zurück, die Lieb' und ach, das Leid, und ach, das Leid.

g: V I c: V<sub>7</sub> I<sub>4</sub> As: V<sub>5</sub> I c: II V<sub>7</sub> I V<sub>5</sub> I c: V<sub>7</sub>  
 または V<sub>5</sub> VI g: IV

I<sub>4</sub> As: V<sub>5</sub> I VII<sub>1</sub> I V<sub>5</sub> I IV<sub>6</sub> I<sub>4</sub> V<sub>7</sub> I g: I<sub>4</sub> V<sub>7</sub> I

さらにこの作品には、もう一つの重要な側面が現れている。それは、第 II・IV・VI 節の第 5 行とその反復における終止の違いである。同じ歌詞を同じ G dur において、最初は【V→VI】の偽終止で、2 回目は【V<sub>7</sub>→I】の完全終止で反復することにより、疑念が確信に変化するような効果が生じている。このような偽終止と完全終止の組み合わせによる複合的な終止は、例えばベートーヴェンの「悲哀の喜び」(Op.83, No.1) や、モーツァルトの「ルイーゼが不実な恋人の手紙を焼いたとき」(K.520) にも見られ、声楽、器楽を問わず当時の慣用的な和声手法である。シューベルトはこの手法を第 2 段階に据え、第 1 段階として調の変更をとまなう反復を用いる。第 I 節では 'Einst, ach so glücklich war.' が、第 III 節では 'Von welchem sie gepflückt!' が、最初は a moll で、その後直ちに G dur で繰り返される。さらに第 3 段階として前述の第 V 節における As dur と g moll の対比が行なわれる。この対比は、第 I・III 節の a moll と G dur との対照における長・短調の順序の入れ替えに留まらず、後者における第 1 次近親調と主調との対照が、前者では遠隔調と主

## F. シューベルトにおける調構成と調経過の特質

調とのいわば峻険な対立に進展すること、そしてその関係は、第 VI 節において再び第 2 段階の状態に戻り、一定程度に沈静化される。恐らく、シューベルトは楽曲構成上の理由から、第 1 段階と第 2 段階の順序を入れ替えたと思われるが、この 3 つの段階での反復の過程が情感の起伏を導き出し、歌詞の行間に潜む詩人の過去の幸福と現在の悲哀との交錯を巧みに表出している。

### 2) 歌曲 ‘Gefrorne Tränen’ (歌曲集『冬の旅』D.911 第 3 曲「凍った涙」)

「春に」と同様に、‘Gefrorne Tränen’ (「凍った涙」、歌曲集『冬の旅』第 3 曲 Op.89/D.911, Wilhelm Müller 詩。以下、「凍った涙」と表記) においても楽曲後半でナポリ調が使用される。図表 10 は、詩節の行ごとの調経過を示したものである。なお、第 I・III 節の各第 4 行の後に「反復」とあるのは、歌詞における当該第 4 行の反復を示しており、さらに第 III 節 (第 4 行の反復を含む) 全体も反復される。

図表 10 Schubert, ‘Gefrorne Tränen’ (aus Op.89/D.911)の調構成

| 節   | 行  | 歌 詞                                   | 対 訳                  | 調経過      |
|-----|----|---------------------------------------|----------------------|----------|
| I   | 1  | Gefrorne Tropfen fallen               | 凍った滴が落ちる             | f:       |
|     | 2  | Von meinen Wangen ab:                 | 私の頬から。               | f:       |
|     | 3  | <u>Ob es</u> mir denn entgangen,      | 私は気付かなかったというのか、      | (b:)-As: |
|     | 4  | Daß ich geweinet hab'?                | 自分が泣いていたことを。         | As:      |
|     | 反復 | Daß ich geweinet hab'?                | 自分が泣いていたことを。         | As:      |
| II  | 1  | Ei Tränen, meine Tränen,              | ああ涙よ、我が涙よ、           | f:       |
|     | 2  | Und seid ihr gar so lau,              | お前たち涙は そんなに ぬるいのか、   | f:       |
|     | 3  | Daß ihr erstarrt zu Eise              | 固まって氷になるほどに          | f:       |
|     | 4  | Wie kühler Morgentau?                 | 冷たい朝露のように。           | as:      |
| III | 1  | Und dringt doch aus der Quelle        | だが、お前たち涙は 泉からほとぼり出る  | As:      |
|     | 2  | Der Brust so glühend heiß,            | 燃えるように熱い胸の泉から、       | As:      |
|     | 3  | Als wolltet ihr zerschmelzen          | すっかり溶かしてしまおうとするかのように | Ges:     |
|     | 4  | Des ganzen Winters Eis!               | 冬の氷のすべてを。            | Ges:     |
|     | 反復 | Des ganzen Winters Eis!               | 冬の氷のすべてを。            | f:       |
| 反復  | 1  | <u>Ihr</u> dringt doch aus der Quelle | お前たち涙は 泉からほとぼり出る     | As:      |
|     | 2  | Der Brust so glühend heiß,            | 燃えるように熱い胸の泉から、       | As:      |
|     | 3  | Als wolltet ihr zerschmelzen          | すっかり溶かしてしまおうとするかのように | Ges:     |
|     | 4  | Des ganzen Winters Eis!               | 冬の氷のすべてを。            | Ges:     |
|     | 反復 | Des ganzen Winters Eis!               | 冬の氷のすべてを。            | f:       |

[注] 歌詞の下線は、シューベルトによる変更を示す。第 I 節第 3 行の ‘Ob es’ は原詩において ‘Und ist’s’ であり、同様に第 III 節の反復第 1 行の Ihr は第 III 節第 1 行と同じく Und である。

「凍った涙」の第 I 節では、古典派音楽の短調作品と同様に、先ず平行調へ転調する。この転調を通じて、第 1・2 行の厳寒の中で凍る涙が主調 f moll で、第 3・4 行のかつての

恋人を想って涙する主人公の内面が平行調 *As dur* で対比的に描かれ、楽曲の調構成の出発点となる。第 II 節第 1~3 行では、涙の凍りつく様子を嘆く主人公の内面が、厳冬の外界を表す *f moll* に、寒さで冷たくなった涙を朝露に喩える第 4 行は *as moll* (平行調の同主調) に置かれ、短調のみの構成となる。ところが、第 III 節第 1・2 行では、熱い胸の泉から迸る涙に対して主人公の内面を表す *As dur* を用いて節の開始に変化を与え、続く第 3・4 行「冬の氷のすべてを、すっかり溶かしてしまおうとするかのように」の非現実的な形容に対して、遠隔調のナポリ調 *Ges dur* をその保続属音上 (des 音) に設定し、それを第 4 行の反復において主調 *f moll* に引き戻すことにより、非現実と現実との絶望的な対比が案出されている。

譜例 2 Schubert, 'Gefrorne Tränen' (aus Op.89/D.911) 第 III 節の反復

40 41 42 43 44

ihr dringt doch aus der Quel - le - der Brust so - glü hend heiss, als woll - tet

*p*

As:  $\text{VII}_7$   $\text{V}_3^4$  V  $\text{V}_3^6$  I  $\text{I}_4^6$  I  $\text{V}_5^6$   $\text{I}_4^6$  V  $\text{V}_3^6$  I  $\text{I}_4^6$   $\text{I}_6$  Ges:  $\text{VII}_3^4$

45 46 47 48 49

ihr zer - schmel - zen des gan - zen Win - ters Eis, des gan - zen Win - ters Eis.

*cresc.* *fz* *fz* *fz* *f*

$\text{VII}_5^6$   $\text{I}_4^6$   $\text{V}_7$   $\text{I}_4^6$  *f*:  $\text{VII}_1^6$   $\text{I}_4^6$   $\text{IVII}_6$  V I

譜例 2 は、第 III 節全体の反復にあたる箇所である。第 39 小節の【As:  $\text{VII}_7$ 】と第 44 小節の【Ges:  $\text{VII}_3^4$ 】は同一構成音 [a-c-es-ges] である。この和音を起点として、最初は *As dur* への進行が、次に *Ges dur* への進行に切り替わることにより両調の対立性が一層強調される。また、*Ges dur* から *f moll* への転調では、仮に第 47 小節の第 4 拍に【Ges:  $\text{I}_6$ 】を設定すれば、*f moll* のナポリ六の和音となり、滑らかに【*f*:  $\text{I}_4^6$  V】へ進行できるが、*Ges dur* と *f moll* との相反的な効果は弱まることになる。このためシューベルトは第 47 小節第 4 拍を【*f*:  $\text{VII}_1^6$ 】として第 48 小節第 1 拍の【 $\text{I}_4^6$ 】へ導き、さらに第 3 拍の【V】との間に【IV  $\text{II}_6$ 】を挿入する。これにより両調の対比性が際立つとともに、第 49 小節第 1 拍の【I】上の歌詞‘Eis’ (氷) が主人公の絶望を強烈に印象づける。

## F. シューベルトにおける調構成と調経過の特質

### 6. シューベルトの調設定と調経過における特質

これまで調構成と調経過を中心にシューベルト作品の特質について、主にウィーン古典派音楽との比較において考察してきたが、ここで論点を整理し、シューベルトが作品構成における着想を深め、作曲手法を発展させた背景について明らかにしておきたい。

#### 1) 調を変えた反復

シューベルトの歌曲作品における特徴的手法の一つは、歌詞・調・旋律の要素が様々な組み合わせられた反復にある。譜例 1 の第 39 小節を精察すると、歌詞の一部が調を変えて反復されているだけに留まらず、同じ旋律が移調されて繰り返されていることが分かる。歌詞の反復だけを捉えるのであれば、全体または一部の反復に区分されるに留まるが、そこに旋律と調の変更の有無、及び変更のある場合にはその程度が可変要素として組み合わせることにより、多様な段階での多彩な表現が結実する。

歌曲における調の変更をともなう歌詞の反復では、言葉の同一性のもとで旋律は自由に变化し得るが、歌詞のない器楽曲では、同じ特徴を有する旋律でなければ調を変えた反復自体が成立しない。D. 899 第 1 曲において A 区分の主題が c moll を中心調として提示され、B 区分ではその特徴を保持したエピソード主題 1 が As dur で出現すること、また D.960 の B dur の第 1 主題が直後に Ges dur で変奏される状況はその典型である。シューベルトがウィーン古典派の大家達のような動機操作よりも、旋律の調を変えた反復を多用するのは、旋律に異なる情緒を与えて、対照させることによる表現性を重視したものと推測される。

2) 上述の調の変更をともなう反復は、歌曲では同じ歌詞のもとで、器楽曲では同じ特徴をもつ旋律のもとで行われるが、これとは別に、歌詞や旋律の反復との関連をもたずに対照的な表情をもたらす転調も工夫されている。それは、平行調の関係にある長・短調間、及び同主調の関係にある長・短調間の転調である。「春に」の主調 G dur と第 V 節の中心調 g moll、あるいは第 I・III 節第 4 行の A dur と第 5 行の a moll、「凍った涙」では、第 I 節の f moll と As dur、第 II 節第 4 行の as moll と第 III 節第 1 行の As dur、また本稿で取り上げたピアノ曲では D. 899 の A 区分の c moll と Es dur、B 区分の As dur と as moll、as moll と Ces dur、B' 区分の g moll と B dur、g moll と G dur はその好例である。

平行調及び同主調間での転調の多さは、古典派音楽における楽曲構成的な調設定に変化をもたらしている。シューベルトの短調作品は古典派と同様に楽曲冒頭で平行調へ転調することが多いが、D.899 の A 区分に見られるように主調 c moll に対して、その平行調 Es dur は同じフレーズ内で一体的に運用され、また B 区分の as moll とその平行調 Ces dur は、B 区分の中心調 As dur に随伴するかのような状況で、微妙な陰影を投じている。シューベルトにおけるこのような平行調と同主調の扱いは、古典派作品とは異なり、新たな区分を形成する働きよりも、中心調を補翼し、表現性を拡張する目的で使用される傾向が強い。

## 3) S 関係調の重視と転調の多用

シューベルトの多くの作品は、歌曲であるか器楽曲であるかを問わず、D 関係調よりも S 関係調への転調を優先する傾向がある。前述の D.899 における A 区分 c moll から B 区分 As dur への転調、及び D.960 の主要主題 B dur からその変奏 Ges dur への転調は、それぞれ「下屬調の平行調」及び「下屬調の同主調の平行調」への転調であり、何れも主調との対照性によって、音楽が寂寥とした空間に沈降するような印象を与える。こうした S 関係調へ傾斜した調設定にも歌曲作品との相関性が認められる。シューベルトが作曲した詩の内容の多くは、恋を成就できなかった主人公の内面が自然の情景との対比や相応の中で鮮明化される構成を示しており、それはもはや属調（短調では平行調が多く用いられる）への転調と属調における一定時間の係留を通じて、主調への回帰的推進性を得ると同時に、主調のもとでの安定的・調和的状态に音楽を終結させる古典的な調構成の枠組みをもっては的確な表現が困難な内容となっている。シューベルトの器楽作品における転調の多さ、3 度近親調や遠隔調への直接的転調、あるいは図表 7 の提示部及び再現部内の各終結部に見られる一時的トニック化や一時的転調による中心調からの再三の遊離と復帰は、歌曲作品における歌詞の行単位での調設定と同様な繊細さを示すとともに、古典的な調設定とその表現からの離脱を物語っている。

シューベルトの歌曲作品における特色は、歌詞の意味の把握に留まらず、その言葉を綴る詩人とその言葉に触発されて作曲家の内面に湧き上がる哀愁、悔恨、郷愁、絶望といった情緒の交錯を、緻密に、そして的確に捉えようとしたところにある。旋律を重視し、旋律の調的变化に重点を置くシューベルトの器楽曲は、本質的に歌曲の表現世界を器楽に導き入れたものであり、シューベルトが歌曲作品に取り上げた多感な詩の世界の投影に他ならない。

## F. シューベルトにおける調構成と調経過の特質

注<sup>(1)</sup> 本稿で用いる音名及び調名はすべてドイツ語由来の表記による。

- (2) 展開部終盤の第 143～151 小節の右手の動きには、G dur の音階が使用されるが、G dur でのカデンツがなく、和声的には【C: V】である。なお、ベートーヴェンが副次主題の属調での提示を回避した理由として、主要主題冒頭の和声が C dur と G dur の両義に解釈できることを挙げられる。そのような状況では、副次主題を提示する調として G dur にはもはや新鮮味が残されていない。(譜例は主要主題の冒頭)

Allegro con brio

|       |   |                |                |   |       |
|-------|---|----------------|----------------|---|-------|
| C: I  | - | V <sub>2</sub> | V <sub>6</sub> | - | B: I  |
| G: IV | - | V <sub>2</sub> | I <sub>6</sub> | - | F: IV |

本稿の和音記号は『明解 和声法』の上・下巻(植野正敏 他共著、音楽之友社、2006年)の方式による。なお、同書下巻 214・215 頁に、東京藝術大学で使用された和声テキストにおける和音記号との対照表が収録されている。

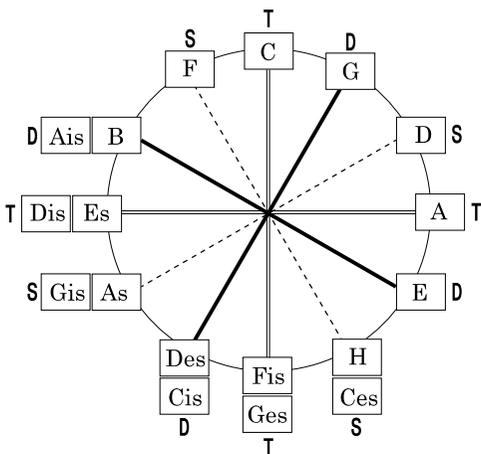
- (3) 近親調に関しては諸説があり、統一的な定義はない。本稿では、近親調を次の 2 つの段階に区分し、それ以外の調は遠隔調として扱う。

第 1 次近親調 平行調、属調、下属調、属調の平行調、下属調の平行調。

第 2 次近親調 同主調、属調の同主調、下属調の同主調、主調の主音の長・短 3 度上下にある音を主音とする主調の同系調(例: 主調が C dur の場合は E dur, Es dur, A dur, As dur、主調が c moll の場合は e moll, es moll, a moll, as moll)。

- (4) レンドヴァイ (Ernő Lendvai) はその著書 ‘*Béla Bartók: An Analysis of His Music, Introduction by Alan Bush*’ London: Kahn & Averill, 1971, ISBN 9781871082753. (別版からの邦訳書名「バルトークの作曲技法」谷本一之 訳、全音楽譜出版社、昭和 53 年)において、バルトーク (Béla Bartók, 1881-1945) が 1 オクターブ内にある 12 の音の内、任意の音を根音とする和音または主音とする調(異名同音調を除く 24 の長・短調)と、他の和音または調との関係をどのように捉えていたかについて述べている。これに関するレンドヴァイの説明の骨子は、任意の音を根音とする和音または調のもとで五度圏の図を描き、それに T-D-S 機能を連鎖的に適用することにより、すべての和音と調の機能を分類・整理したことにある。次の図は、レンドヴァイの説明を要約したものであり、c 音が根音である和音または主音である調(図の 12 時の位置)を中心とした場合の各和音または各調の機能である。ただし、一般的な五度圏の図では、C dur と a moll のような平行調の関係にある 2 つの調が円周上の各目盛りの外側と内側に組み合わせられて示されるが、本図では同主調の関係にある 2

つの調、例えば C dur と c moll は記号 **C** としてまとめられている。 **G** **D** 以下についても同様である。なお、fis 音と ges 音を根音とする和音及び Fis dur, Ges dur のような異名同音調は、機能的に同一のものとして扱われる。



図の 12 時の位置にある **C** は、本図が c 音を根音とする和音、または C dur または c moll を主調とする体系であることを表す。円の中心を通り直角に交わる 6 本の弦の内、直角に交わる二重線の 2 本がトニック軸、同じく太い実線がドミナント軸、破線がサブドミナント軸である。なお、記号 T, D, S は、それぞれトニカ、ドミナント、サブドミナントの機能を示す。

本図において直角に交わる二重線上に配置された **C** **A** **Fis** **Es** の意味は、調関係に関して、C dur または c moll と同じトニックの機能を有する調として A dur, a moll, Fis(Ges) dur, fis moll, Es dur, es (dis) moll が該当するというのである。このようにして 24 の長・短調は 8 つずつ、トニック・ドミナント・サブドミナントの機能に分類される。図表 4 では、Op.53 第 1 楽章で使用される 18 の調について、同主調と平行調の関係の接続（例えば、主調の同主調の平行調の同主調など）から導き出される各調の機能的関係を示したが、それを 24 の調に拡大すれば本図の意味するところと同じになる。

こうしたレンドヴァイの理論は、調の使用範囲が拡大したベートーヴェンの楽曲の調構成や、それとは対照的に下級調及びその関係調への転調を優先するシューベルトの作風の説明に極めて有用である。ただし、誤解を招かないために、本稿はベートーヴェンやシューベルトが、後世のレンドヴァイが述べる全 24 調に亘る機能的関係を理解していたか否かを論点とするものではないことを断っておきたい。

- (5) Webster, James (1978) Schubert's sonata form and Brahms's first maturity. *19th-Century Music, Vol. 2, No. 1 (Jul., 1978)*, p. 22. University of California Press.
- (6) レンドヴァイは、ナポリ六の和音とナポリ調とは由来が異なり、ナポリ六の和音が IV の変化和音としてサブドミナントの機能を有するのに対し、ナポリ調はドミナントの機能を有すると説明する。Lendvai (1971) p.11. 邦訳は「バルトークの作曲技法」谷本一之 訳、p.10。

## F. シューベルトにおける調構成と調経過の特質

また、C. ダールハウスも、ナポリ六の和音を  $\overset{\vee}{V}_5^6$  の和音と同様に、IVの和音の構成音が変化したものと説明する。Dahlhaus, Carl (1968) *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Bärenreiter, p.191

## 【論文】

### ピエール・ペランとフランス・オペラの誕生 ～『トリノの大司教に宛てた手紙』を中心に～

芝池 昌美

はじめに

フランス・オペラの創成期である17世紀半ば過ぎから、1770年代終わりのグルック派とピッチニ派の論争に至るまで、フランスにおけるオペラ論争は形を変えながら断続的に繰り返されてきた。これらに通奏するのは、フランス音楽を擁護する人々のイタリアへの強い対抗心であり、最初のル・セール・ド・ラ・ヴィエヴィルとラグネの論争はもとより、大規模な論争となったブフォン論争<sup>①</sup>でもその争点となった。しかし、イタリア・オペラとフランス・オペラの優劣が議論される以前から、フランスの歴史のかつ政治的事情を背景にイタリアへの対抗心は高まっており、貴族たちの反感を買っていたイタリア人宰相マザランがイタリア・オペラの上演に乗り出したことが、逆説的にフランス・オペラ誕生のきっかけとなったとも言えるだろう。

このような状況のもと、ル・セール・ド・ラ・ヴィエヴィルとラグネの論争より40年以上も前に、イタリアに対抗する形でオペラの在り方について論じたのが、詩人のピエール・ペラン(c1620-75)である。彼は、作曲家ロベール・カンパールと組んで、1659年4月上旬にパリ郊外のイシーで5幕からなる《パストラル》<sup>②</sup>を上演した(ただしテキストのみ現存し楽譜は消失している)。このパストラルでは、フランス語のテキストすべてに音楽が付けられ、フランス初のオペラの試みともみなされるが、一連の上演のすぐ後に書かれたのが、4月30日付けの『トリノの大司教に宛てた手紙 *Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin*』(1661: 273-290) [以下『手紙』と略す]という文書で、ここでペランは自らのオペラ論を展開した。《パストラル》の成功は、やがて1671年のペランによる「オペラ・アカデミー *Académie d'opéra*」設立へとつながってゆくが、『手紙』の内容は、フランス・オペラの創始者ともいえるペランの姿勢を示すものとして、2つの重要な意義をもっている。ひとつは、フランス・オペラが確立される前にフランス・オペラのあるべき方向について述べ、その枠組みを示したこと、つまり、明確な理念のもとにこのジャンルを誕生させようとしていたということ、そしてもうひとつは、『手紙』においてペランがイタリア・オペラへの対抗心を示していることから、フランス・オペラの誕生そのものが「反イタリア」の動機をもっていたということであり、こうした姿勢がのちのオペラ論争に引き継がれていくということである。

これまでの研究でペランの『手紙』に言及しているものは少なくないが、そのほとんど

はペランがイタリア・オペラに非常に批判的であったと捉えている。これに対してカワートは、「ペランの手紙はイタリア・オペラそれ自体を批判しているものではなく」、フランス人に適したオペラを模索するためのものであると指摘している(1981: 20)。本論では、『手紙』を再検討することで、カワートの指摘を具体的に検証し、この文書の意義について改めて考えてみたい。ここから、フランス・オペラ創成期におけるイタリア・オペラとの関係や、オペラというジャンルの社会的かつ文化的意義を読み取ることができるだろう。

さらに、ペランに「オペラ・アカデミー」設立の許可を与えた特許状を検討することで、フランスが国家としてオペラをどのように捉えていたのかについても考えてみたい。

## 1. ペランが見たイタリア・オペラ

### 1-1 1659年の《パストラル》まで

ピエール・ペランは1620年ごろリヨンに生まれたが、正確な生年や家族については不明な点が多い。しばしば神父を示すアベ(abbé)の称号を付けて記述されるが、実際には聖職者ではなかった。1645年ごろからパリで活動し、1653年に2度の結婚歴がある62歳の未亡人ラ・バロワールと結婚した。ラ・バロワールは、ペランのために多額の金を支払ってルイ14世の叔父オルレアン公ガストンの宮廷での「*Introducteur des ambassadeur*<sup>(3)</sup>」の地位を手に入れたが、結局この結婚は無効とされた。その後すぐにラ・バロワールが亡くなると、ペランはラ・バロワールが彼のために支払った金をめぐって、彼女の息子から訴訟を起こされてしまう。ペランはそのために多額の負債を抱えることとなり、計6回収監されるなど、こののちも長い間苦しめられることになった<sup>(4)</sup>。

ペランは1650年代半ばから、宮廷作曲家にエールや二重唱、モテットなどのための詩を提供しており、このころからすでにフランス独自のオペラ創造への意欲をもっていたと思われる。彼がこうした考えをもったのは、マザランがフランス宮廷で上演させたイタリア・オペラを通してだったにちがいない<sup>(5)</sup>。宰相リシュリューに取り立てられフランスに帰化したマザランは、1640年代に入ると権勢を振るい、彼に反感をもつ貴族や聖職者たちは、やがてフロンドの乱(1648-53)を引き起こすことになる。マザランに対する不満は以前からくすぶり続けていたが、それが一気に高まるひとつのきっかけとなったのが、1647年3月2日に初演された、フランチェスコ・ブーティの台本にルイジ・ロッシが音楽を付けた、トラジコメディ《オルフェオ *L'Orfeo*》だった。その上演にかけられた膨大な費用が、マザランを直接非難する文句として声高に喧伝されたのである<sup>(6)</sup>。「マザランがイタリア・オペラを導入したことへの反感は、フランスにおいて、最初の、そして本当の意味での音楽における反イタリア主義を生じさせ、そしてこの反感はおおむね政治的なものだった」(1981: 13)とカワートは指摘している。マザランがフランス宮廷にオペラを導入したのは、彼が1632年からローマでオペラ上演に中心的な役割を果たしていたバルベリーニ枢機卿に仕え、実際にステファノ・ランディの《聖アレッシオ *Sant'Alessio*》(1632)

の上演に携わった経験などが背景にあったからだと思われる。彼はこの経験を通じてオペラに魅了され、またこの劇音楽が権力の象徴としていかに機能するかということ学んだにちがいない。

## 1-2 《オルフェオ》の上演とオペラへの傾倒

ところで、音楽的にも政治的にも重要な出来事となった《オルフェオ》の上演とはどのようなものだったのだろうか。《オルフェオ》は1647年3月2日にパレ・ロワイヤルで初演され、その後四旬節の前に2回、復活祭の後に5回<sup>(7)</sup>再演された。ミヒャエル・クラーパーは、台本を担当したプーティが、彼が仕えていたアントニオ・バルベリーニ卿に宛てて書いた書簡集の考察から、このオペラの制作期間が実際には非常に短く、舞台背景やトレッリによる機械仕掛けは、アンギャン公爵のために準備が進行中であったバレのものが使われたと述べている(2009: 28)。また、初演のあとマザランは大幅な改訂を命じ、最終的に初演時とはかなり異なった作品となったが、クラーパーはその経緯と作品の内容についても詳細な分析を行っている。彼によると、《オルフェオ》の歴史的意義は、「フランスで多くの聴衆の前で実際に上演された最初のオペラ<sup>(8)</sup>であること、そして、フランス宮廷のために特別に書かれた最初のオペラであること<sup>(9)</sup>」(2009: 27)である。

マザランによるイタリア・オペラの上演に接する一方で、ペランが仕えていたオルレアン公ガストンも劇場での催しに自ら出演するほど並々なめ熱意を抱いており、彼がオペラへと向かう状況は整っていた。プーガンは次のように指摘している。

劇作品へと向かう個人的傾向をもっていたペランは、彼の好みがこうした環境の中でさらに増していくのを感じていたにちがいがなかった。フランスではまだイタリア・オペラしか上演されていなかったし、またこうした計画は妄想だとか狂気の沙汰のように扱われていたけれども、宮廷やガストンのところでだけでなく、多くの著名な人々のもので、つまりより身分の高い貴婦人や大貴族の邸や城で、たくさんの歌付きのバレを見るにつけ、フランス・オペラを書くという考えをもつに至ったのはまちがいないだろう。(1881: 31)

ここからわかるのは、少なくとも1650年ごろまでは、フランス語でオペラを書く、つまりフランス語のテキストを最初から最後まで音楽化することは、「妄想だとか狂気の沙汰」だと思われていたということである。こうした状況下でどのようにしたらフランス人にオペラが受け入れられるか、その答えを実際の作品で示したのが《パストラル》であり、それを言語化したのが『手紙』であったと考えられるだろう。

## 2. 『トリノの大司教に宛てた手紙』

### 2-1 『手紙』の出版

この章では、ペランの『手紙』を通して、彼がフランス・オペラをどのような方向に導こうとしていたのかを考察する。この文書は書簡形式で書かれた小論で、名目上の宛先人となっているトリノの大司教とは、トリノ生まれのジロラモ・デッラ・ロヴェーレという名の、1656年から1659年までサヴォア公の大使としてパリに駐在していた人物だが、実際には大司教ではなかった。二人はオルレアン公の宮廷で知り合ったとみられる。『手紙』は1659年4月3日付けとなっているが、1661年に出版されたペランの『詩作品集 *Les Oeuvres de poésie*』の中で《パストラル》のテキストとともに発表された。約400ページに及ぶこの詩集は、読者への序文のあと、この年に亡くなったばかりのマザランへの献辞が添えられ、続いて戯れの詩やさまざまな雅歌、エール・ド・クール、シャンソン、モテットなどが収められている。

マザランはこの年の3月9日に亡くなったが、1661年がフランス・オペラにとって転機の年であったことはしばしば指摘されている。ブルニエールは、「《オルフェオ》あるいは《ペレオの結婚》<sup>(10)</sup>の成功は、(中略)新しいものの魅力やバレの美しさ、スペクタクルの壮麗さ、そして政治上の必要性から説明することができる。つまり、枢機卿がこのジャンルへの攻撃を許さなかったので、オペラを悪く言うことは危険だった」(1913: 267)と述べ、フランス宮廷でのイタリア・オペラの成功（そしてその後の挫折も）は、マザランの政治力によるものであったとの見方を示している。それゆえ、「マザランの死で、各人が勇気を取り戻し、低い声で呟いていたことを声高に叫ぶようになり」(同上)、ペランの『手紙』の出版もその一つだったと考えられるのである。

またカワートが、「彼(ペラン)の提案はフランス人の芸術的自尊心を打ち、洗練された国民様式への願いを集めることとなった」(1981: 20)と述べているのも、こうした背景によるものである。そしてカワートも、1661年を「移行の年」と位置づけている(1981: 21)。すなわち、この年のマザランの死によりルイ14世の親政がはじまると、王はフロンドの乱の失敗後反イタリア感情をさらに強めていたブルジョワジーを重用するようになり、フランス社会並びに宮廷文化の脱イタリア化は急速に進んでいった。9月には大蔵卿だったフーケが逮捕され、彼の邸での豪華な催しに協力していた舞台装置家のジャコモ・トレッリヤ、カストラートで諜報活動も行っていたとみられるアット・メラーニもイタリアに帰国せざるを得なくなった。一方、やはり1661年5月にカンブフォールが亡くなると、その後任として王はリュリを宮廷音楽監督に任命した。すでにリュリがこの年の2月19日に初演したバレ《焦燥 *L'impatience*》は、宮廷のイタリア趣味に別れを告げる作品であると考えられているが、リュリは宮廷内外の動向を見定め、自分にながが求められているかをよく理解していたのである<sup>(11)</sup>。この年の前後には、ルイ14世時代最後のイタリア・オペラ<sup>(12)</sup>、いずれもカヴァッリによる《セルセ *Xerxes*》(1660年)と《恋するヘラクレス

Ercole amante》(1662年)が上演されたが、脱イタリア化の流れを止めることはできなかった。たとえば、後者のために挿入されたリュリのバレがオペラよりも称賛されるなど、逆にイタリア・オペラの敗北は明確なものとなったのである。

## 2-2 『手紙』の考察<sup>(13)</sup>

『トリノの大司教に宛てた手紙』の考察に移ろう。『手紙』の前半では、まず《パストラル》が上演されたときの様子と、それがいかに成功裏に終わったかが述べられている。ただし、このときペランは先述の負債のため獄中におり、上演には立ち会っていないので、『手紙』の内容は間接的情報に基づくものということになる。

《パストラル》は1659年4月初旬、王の金細工師であったラエ氏のイシーにある屋敷で8回から10回上演された。ペランによると、混乱を避けるためにパリではなくあえて郊外を選んだが、それでもイシーには多くの貴族が詰めかけ、パリから当地までの道は四輪馬車で混雑したという(276)。「称賛を述べることを強いられてではなく、だれもがすべての部分、つまり作曲や詩行、上演、声楽、サンフォニーをほめずにはいられないのでした」(277)とペランが書いているのは誇張だとしても、その評判を聞いたルイ14世の要望でヴァンセンヌ城でも再演され、同席していたマザランから次作品を提案されているので、高い評価を受けたのは確かである。

《パストラル》が人々を惹きつけたのは、まずペランが台本の表紙に「フランスで上演された初めてのコメディ・フランセーズ・アン・ミュージック」と書いているように、実験的な試みだったという点である。実際、同時代人で、この上演を見たサン＝テヴルモンが、彼自身の喜劇『オペラ』の登場人物に、「(このパストラルは)オペラの試作品のようなもので、新しさが目玉でした」(1979: 62)と言わせているように、新奇なものや流行に敏感な貴族たちがイシーに集まったのだろう。ペラン自身も、「こうしたことのすべては、新しいものの魅力に結びついています、つまり、私たちの劇場で上演されたこの種の性質のイタリアの作品では滑稽に思え、また不可能であるように思えた企てから成功を学ぼうとする好奇心に結びついています」(275)と述べている。つまりペランは、フランス宮廷で上演されたイタリア・オペラの失敗から学び、それを修正することによって、新しい形態の劇音楽をうまく作りあげることができるはずだと考えていたのである。別の箇所でもペランは同様のことを述べている、「私はほかの人々のように、私たちの言語では(コメディ・アン・ミュージックを)とても趣味良く作りあげることができないと絶望したのではなく、イタリアの人々の誤りを避けながら、もっとより良く受け入れられるよう作ることができると思いますし、そこにこの種の上演で可能なあらゆる美しさを付け加えられると思います(後略)」(278)。ここで、「私たちの言語ではとても趣味良く作りあげることができない」とペランが言っているのは、いまだ解決されていなかったフランス語によるレシタティブの問題を指していると思われるが、これについては『手紙』の別の箇所でも再び触れら

れるので後述する。

続く『手紙』の後半では、ペランはイタリア・オペラの欠点として 9 つの項目を挙げ、これを解決するために彼の《パストラル》ではどのような工夫を施したかが述べられている。順を追ってその内容を見てみよう。

#### 【第 1 の欠点】

まずペランは、イタリア・オペラの台本作者が、「音楽家のような詩人 Poètes Musiciens」ではないことを非難している。ペランの言う「Poètes Musiciens」とは、歌うのに適した台本を書くことのできる詩人という意味である。イタリア・オペラでは、複雑な筋やそれを説明するための論理的内容はレチタティーヴォで表現されるが、こうした言葉に音楽を付けようとする、まるで修道院の歌や単旋聖歌のように、滑稽で退屈なものになってしまうとペランは考えていた。それゆえ、彼はそれを避けるために、「私は感動的で、愛や喜び、悲しみ、嫉妬、嘆きの表現に満ちた《パストラル》を作り、そこからあらゆる重々しい論理やまた筋を遠ざけました」(281)と述べている。つまり、彼は込み入ったあらずじを最小限に抑えたパストラルという形態を用いることで、すべての場面が歌うにふさわしい、感情表現に満ちたものとなったと主張しているのである。レチタティーヴォに対してこうした不満をもっていたのはペランだけではなく、オペラに懐疑的な保守的教養人の典型ともいえるサン＝テヴルモンも、オペラについての著作の中で、次のように書いている。「オペラには私の想像力が傷つけられるほどに自然に反した部分もあります、それはあたかも描かれている人物たちが、滑稽にも最も平凡なことから最も重要な人生の問題にまで音楽をつけて扱うのにぴったり合っているかのように、芝居の最初から最後まで歌わせることです。」(1987: 84)とした上で、どのような内容が歌うにふさわしいかについて詳しく述べている<sup>(14)</sup>。

#### 【第 2 の欠点】

2 番目の欠点は、イタリア音楽の表現についてである。ペランは、フランス人にとってイタリア音楽とイタリア人歌手たちの表現は不調和で、誇張されたものであり、ときにうるさく鳴り響く、また情熱すぎるあまりに放縦に聞こえ、まるでつぎはぎした音楽のようだと指摘する(282-283)。ただし、これはペランの主張というよりも、イタリア音楽に対する共通のイメージでもあった。たとえば、しばしば引用されるリュリのバレ《挪揄 La raillerie》(1659 年)には、擬人化されたイタリア音楽とフランス音楽による二重唱がある。バンスラードの歌詞(1659: 16-19)は互いの特徴を指摘する内容で、リュリはその特徴に呼応するような音楽を付けている。イタリア音楽は「あまりにも自由すぎる」、「大袈裟に表現する」などと形容されており、ペランの指摘が一般的なものであったことがわかる。またペランは、「彼ら(イタリア人)の音楽はわれわれの耳が慣れていないので気に入らないのです」(282)とも述べ、自身の《パストラル》ではフランス人に慣れ親しんだ歌い方が

なされており、選ばれた歌手たちによる歌唱は洗練されたものだったと主張している。

#### 【第3の欠点】

「第3の欠点は、1500行もある曲や、6、7時間もかかる上演の耐えがたい長さです」(283)とペランは言う。彼は、フランス人が音楽劇で耐えられる長さは2時間くらいであって、イタリアのように長く続く上演は、それがいくら美しいものであっても、うんざりしてしまうと考えていた。それゆえ、彼の《パストラル》の上演時間は1時間半以内に抑えられているが、のちの《ポモーヌ》の上演時間は約2時間半であることから、手探りの実験的試みから本格的なオペラへと段階を踏んでいることがわかる。

#### 【第4の欠点】

そして第4の欠点についてペランは、「彼らのレシの長さです、彼らのレシは、しばしば50あるいは60行もあり、声自体が美しくても、耳は同じ声をすぐに聞くのに疲れてしまうということを考えていないのです」(284)と述べている。「第1の欠点」でも述べられていたように、イタリアのレシタティーヴォの歌い方に否定的だったペランは、このため自身の《パストラル》では、最後の場面を除いてレシタティブは10あるいは12行までにとどめている。

#### 【第5の欠点】

「5番目は、彼ら(イタリア人)があまりにもしばしば同じ声種、あるいは同じ人、あるいは同じ組み合わせで歌わせていることです」(284)とペランは言う。上述の上演時間にもかかわる問題だが、ペランは観客を飽きさせることがないよう、《パストラル》ではできるだけ異なった声の組み合わせと数種の器楽曲を用いて、変化をもたせるようにした。とはいえ、これは小規模なパストラルだからこそ可能だったことである。

#### 【第6の欠点】

イタリア人がフランスの劇場でいつも失敗する第6の欠点は、「観客の大部分が知らない、外国語で歌うという避けがたい欠点です」(285)とペランは言う。もちろんこれは、イタリア・オペラの欠点ではなく、イタリア・オペラをフランスで上演する際に生じる不具合である。ペランは、マザランによるオペラ上演にかかわった詩人から聞いた話として、テキストをフランス語に変更するよう何度も申し入れたにもかかわらず、マザランが自らとアンヌ・ドートリッシュの楽しみのために、これを聞き入れなかったと批判している(同上)。イタリア語でのオペラ上演に対する不満と、反マザラン感情を抱いていた人々は、この『手紙』によって一層愛国心がかき立てられたにちがいない。

【第7の欠点】

7番目の欠点は、イタリアの詩の性質についてである。ペランは詩人としての視点から、イタリアの詩は、「フレーズにおける（語の）転換がいつもあいまいではっきりしていません」、また「（作詩上の）破格や詩行のなかでのみ用いられる古い言葉、あなた方（イタリア人）が好ましい概念のために大目に見ている不自然な隠喩に富んだ表現、こうしたものは、私たちにとっては全くわけのわからないものです」（285）と述べている。これに続いてペランはフランス詩の長所を挙げているが、彼の詩人としての評価については最後に触れることにする。

【第8の欠点】

「欠点そのものを生じさせ、人々が言葉も音楽も聞かなくさせるような8番目の短所は、彼らがいつもあまりにも広い場所を上演のために選ぶことです、広い場所では輝かしい声でも、最も有利な位置を占めている人の半分にしか聞こえないのです、」（286）とペランは言う。これに対して、彼が《パストラル》を上演したイシーの劇場は300人から400人くらいの収容人数だった。また、上演の際には、「観衆の負担軽減のために、印刷された詩行を上演ごとに配布した」（287）とあることから、音楽だけでなく詩を重要視するフランス・オペラの姿勢がここにも表れている。

【第9の欠点】

最後の欠点は、「女性をぞっとさせ、男性の物笑いの的であるカストラートの使用です、カストラートにはある時はアモール、またある時は女性を演じさせ、恋愛の情念を表現させたりもするのです、このことは、全く真実らしさや、劇の作法やあらゆる規則に背くものです」（287）とペランは述べている。実際、18世紀末までオペラ・セリアで重用されていたカストラートは、フランスではほとんど用いられることがなかった。ペランがここで用いている「真実らしさ *vraisemblance*」の概念は、フランス古典主義芸術、とりわけ演劇や詩において重要な概念であり、新しいジャンルであるオペラは、こうした既存のジャンルの美学的枠組みの中で語られていたのである。たとえば、オペラに否定的であったサン＝テヴルモンは、オペラにおける「真実らしさ」の欠如を批判し<sup>(15)</sup>、またオペラに肯定的だったシャルル・ペローは、「真実らしさ」と「驚異」の概念によってオペラ独自の美学を打ち立てようとした<sup>(16)</sup>。

以上のように、各項目の詳細を見ると、ペランの批判はイタリア・オペラそのものに向けられたものというよりも、むしろオペラをフランスで上演するために改善すべき点について指摘したものであることがわかる。つまり、オペラという新しいジャンルに馴染みのないフランス人が理解しやすいように、またフランス人の趣味に合うような作品を作るにはどの点を修正すればよいか述べられ、そのモデルとして《パストラル》が提示されて

いるのである。

続いてペランは独自の工夫として、歌に適した詩を作り上げたと主張する。16世紀の終わりにイタリアでオペラが誕生すると、やがて言葉と音楽の二元性を解決するため、レチタティーヴォとアリアという正反対の役割をもつ歌い方が生み出された。しかし、母音が明確なイタリア語に対して、フランス語の言語の特性上レシタティフを書くのは難しく、当時フランス語はオペラには向かないと考えられていたのである。それゆえ、フランス語のオペラ誕生のためにはレシタティフの問題を解決することが不可欠であったが、ペランははじめてこの問題に取り組んだ詩人であったと言えるだろう。彼は、「私自身で付け加えたことは、アレクサンドランの詩行ではなく、リリックの詩行による作品を作ったことです」、つまり、従来の1行12音節の定型詩ではなく、歌われる際の息継ぎや音楽の継続的变化に順応できるよう、詩の区切りを短くするなどの工夫を凝らしたと述べている(287-288)。

そして彼は、『手紙』の終わりの方で、制作中の《アリアーヌ、あるいはバッカスの結婚 *Ariane, ou Le mariage de Bacchus*》と《アドニス之死 *La mort d'Adonis*》に言及している。フランス人に適したオペラの形態を模索する中で、《パストラル》の上演を成功させたペランは、続くこの2つの作品で新たなジャンル、すなわち前者はコメディ・アン・ミュージックの、そして後者はトラジェディ・アン・ミュージックのモデルを示し、これらの成功によって真の意味でのフランス・オペラの創始者となることができると考えていたのだろう<sup>(17)</sup>。

### 3. 1669年の特許状

後述するようにペランの働きかけが功を奏し、1669年6月28日、国王からオペラ上演に関する特権が与えられ、彼は「オペラ・アカデミー」を設立する。この章では、《パストラル》以後のペランの劇作品への取り組みと、このときペランに公布された特許状の内容について考察する。

#### 3-1 挫折とオペラへの執着

『手紙』に書かれていたように、《パストラル》の成功によってマザランから次作品の提案を受けたペランは、おそらく獄中にいた1659年9月までにコメディ・アン・ミュージック《アリアーヌ、あるいはバッカスの結婚》の台本を書き、今回もカンベールが音楽を担当した。マザランはフランスにイタリア・オペラを導入したのち、フランス語によるオペラ制作をも推進しようとしていたのである。

ペランとカンベールの2作目となる《アリアーヌ》が、前作よりも意欲的な作品となったことは容易に想像されるが、こちらも台本が現存するのみで、カンベールの音楽は残っ

ていない。1660年から翌年の間にリハーサルまで行われたようだが、結局《アリアーヌ》は公の場で上演されることはなかった<sup>(18)</sup>。続いてペランは、J.B.ボエセの音楽による悲劇《アドニスの死》の台本を書いたが、この作品も抜粋が王の前で演奏されただけで、舞台にかけられることはなかった。

1660年2月のオルレアン公の死と翌年のマザランの死により、ペランはこの後しばらくの間劇場作品から離れ、ラテン語による宗教的テキストや、王妃の音楽長であったボエセのために世俗的テキストを書くなどした。こうして劇作品から手を引いていたペランだったが、フランス・オペラに対する情熱は冷めることなく、1666年ごろ、財務総監コルベールに『音楽詩作集 *Recueil de paroles de musique* <sup>(19)</sup>』を献呈することによって、オペラ制作の機会を模索した。これは、コルベールのために特別に編集された約240ページからなる手書きの詩集で、エールやシャンソンをはじめ、劇音楽のテキストなどが収められている。バシュフォードによると、ペランはコルベールへの献辞に続く序文の中で「オペラ理論を展開し、巧みに国としての虚栄心を利用し、王はフランス・オペラの形式を促進すべきであると提案した」(2001: 455)。コルベールはもともとマザランに仕えていたが、マザランの死後財務総監となり、フーケの失脚後は宮廷において絶大な権力を握るようになっていた。彼がイタリア音楽よりもフランス音楽を好んでいたということもあり、ペランの主張が認められ、ついに1669年6月28日付でオペラ上演を許可する特許状が公布されたのである。

その後の経緯はよく知られているように、特権を得たペランは1671年にアカデミーを設立し、再びカンベールと組んで5幕のパストラル《ポモーヌ *Pomone*》を制作する。《ポモーヌ》は入念なリハーサルののち3月3日に初演され、スルディアック侯爵の機械仕掛けが評判を呼んだことも手伝って、7、8カ月のうちに146回上演されるほどの大成功を収めた。しかしその後、興行の収益を巡って諍いが生じ、ペランは破産し再び収監されてしまう。結局リュリが獄中のペランから特権を買い取ることによって「王立音楽アカデミー *Académie Royale de Musique*」を設立し、トラジェディ・リリックによってフランス・オペラの一時代を築くこととなるのである。

### 3-2 1669年の特許状<sup>(20)</sup>

ペランに与えられた特権の内容は、彼が「オペラ・アカデミー」を設立することを許可し、また今後12年間、パリ及びフランス国内の都市だけでなく、イタリアやイギリス、ドイツにおいても、フランス語によるオペラを上演することを初めて許可するというものである。

イタリアでは何年も前からオペラ上演のためのアカデミーが存在することが述べられ、フランスでもそのような機関が必要であることが強調されている。また、アカデミーの設立は、国を挙げてオペラを広めることを促進し、「音楽の流儀に慣れたわれわれの国民が、

もっとも高貴な自由芸術の一つであるこの芸術を少しづつ理解するようになること」(79)を目的とすると謳っている。公文書という性格から、イタリアへの敵対心を示すような表現はないものの、新たに設立されるアカデミーがイタリアのそれをモデルにしていることが繰り返し述べられており、イタリアへの対抗意識はおのずと高まったにちがいない。また、公式にオペラが認められたことにより、オペラをフランス芸術の中でどのように位置づけるかという美学的議論もここからはじまるのである。

そして、イタリアのアカデミーの構成員には音楽に通じた教皇や国王、貴族たちが名を連ねており、そのような高貴な身分の人々がこのアカデミーで歌っていることも付け加えられている。文書の終わりの方では、「われわれは本状によって、イタリアのアカデミーの上演をもとにして、(オペラを)作り上げることを期待します。そこでは[地位に背くことなく貴族の方々が歌っています。つまり、すべての貴族や令嬢、そしてほかの人々が、そのために貴族の地位を下げることなく、また彼らの特権や役職、権利を下げることなく、上述のオペラで歌うことができることを望みます]」(80-81)と記されている。つまり、すでにフランス宮廷においてイタリア・オペラが上演され、自国のオペラ誕生の機が熟したこの時期に及んでも、貴族や教養人たちにはこの新しいジャンルに対する嫌悪感あるいは裏腹な感情を抱いており、王がお墨付きを与えることでオペラに対する偏見を取り除くために上記のような記述がなされたのである。サン=テヴルモンも先述の戯曲の中で、オペラ狂いの娘クリゾティヌを心配する母クリザール夫人とオペラ通のギョー氏に次のような台詞を言わせている。

クリザール夫人：わかりました、ギョーさん。でも、私の娘のような身分の人間は、オペラで私の階級をひどく傷つけてしまうでしょう。それに、あの子の出生の利益を害してまで賢くなったあの子を見るより、この身分のままで一生狂ったクリゾティヌを見ているほうがいいですわ。

ギョー氏：国王は布告を出されていますよ、奥様。貴族の位に害を与えることなくオペラ座に行ってもよいと。王国の最も高貴な貴族たちがそこでダンスをして、世界中の賞賛を受けているのですよ。

クリザール夫人：そんなことを言われたら、何も申し上げることはありませんわ。あなたは私の頭を穏やかにしてくださいました。(1979: 104)

ところで、特許状には財務総監であったコルベールらしく、アカデミーに出資した人のために、どんな身分であろうとすべての人から入場料を取ることを許可すること、そして料金を払わずに入場する人がいないよう門番を置いてこれを監視することまで記されている。そして、アカデミーを一般の人々にも開放することで、出資金を回収することができるとし、出資者の許可なくオペラあるいはそれに類する音楽劇の上演を禁止し、もしこれに反した場合の罰金についても示されている。

おわりに

ペランの『トリノの大司教に宛てた手紙』は、イタリア・オペラを痛烈に批判し、断続するオペラ論争の端緒となった文書であると考えられてきた。しかしその内容の考察から、イタリア・オペラそのものを敵対視するものではなく、フランスでオペラを成功させるためにはそれをどのように修正するべきかという観点で述べられていることが明らかになり、カワートの指摘が正しいことが具体的に検証された。つまり、ペランの『手紙』は、初期段階にあるフランス・オペラに必要とされるものについての確に述べた文書として理解されるべきである。とはいえ、イタリア人の「大司教」に宛てた手紙という設定でイタリア・オペラを批判し、「欠点」という言葉を用いながら 9 つの項目を列挙していくという論述方法は、ペランがイタリア・オペラに対して非常に攻撃的であるという誤解を招く結果となった。そして、こうした姿勢が当時の人々の愛国心を煽り、イタリアへの対抗心を高める結果ともなったのである。

しかし一方で、こうしたペランの働きかけがなければ、フランス・オペラの誕生はさらに遅れていたと考えられるだろう。というのも、われわれが見たように、「オペラに行っても貴族の地位を下げることはない」と特許状の中であらためて宣言しなければならないほど、まだ人々はこのジャンルを正当なものと認めていなかったし、また、フランス・オペラを一身に担うことになるリュリも、《ボモース》の成功を見るまではこのジャンルに真剣に取り組もうとしていなかったからである。

ところで、フランス・オペラ誕生のあと、最初にオペラについて論じたのはサン＝テヴルモンであり、これにボワローやペローら新旧論争の論客が続いてゆく。サン＝テヴルモンのように、オペラに否定的な見解を表明する一方でこのジャンルに精通し、またイタリア・オペラを批判する一方でリュリを高く評価するというアンビヴァレントな態度は、当時のオペラの政治的かつ美学的背景の複雑さを表していると言えるだろう。そして、サン＝テヴルモンに続いてフランス・オペラとイタリア・オペラの優劣論争という形で先鋭化したのが、18世紀はじめのル・セール・ド・ラ・ヴィエヴィルとラグネの論争である。ル・セール・ド・ラ・ヴィエヴィルは、ペランが『手紙』の中で言及したイタリア・オペラの欠点について、「今日それら（イタリア・オペラ）に対して非難していることとほぼ同じである」（1972: 174）とし、こうした文書をペランが堂々と発表したことに敬意を払っている。そして、ペランの《パストラル》は「機械仕掛けも、ダンスもなかったが、イタリア・オペラよりもずっと優れている」とした上で、現在のペランに対する評価が低すぎるため、彼の作品集を読んでその価値を確認すべきであるとも述べている（同上）。しかし、同時代人も含めペランの評価は総じて低く、たとえばサン＝テヴルモンは、《ボモース》の上演について、「詩の出来はまことに悪いのですが、音楽は美しいですよ。（中略）みんな驚きをもって仕掛けを、喜びをもってダンスを見たのです。楽しみをもって歌を、嫌悪感をもって台詞を聞きました。」（1979: 62）と述べている。

フランス・オペラの創成期においてペランが果たした役割については以上で明らかとなったが、台本作者としてのペランについては、その評価はまだ十分に定まっていないのが現状であり<sup>(21)</sup>、稿を改めて考える必要があるだろう。

注

- (1) 内藤は、当時のパンフレットの検討の結果、ブフォン論争が一連のフランス・オペラとイタリア・オペラの優劣論争ではなく、1753年11月に発表されたルソーの『フランス音楽に関する手紙』の前と後ではその様相が異なっていると指摘している。従来のブフォン論争は後半であって、前半はそれ以前からあったリュリ派とラモー派の論争を引き継ぐものであると見ている。(2015: 19-38)
- (2) 一般的に《イシーのパストラル Pastorale d'Issy》を呼ばれているが、本来のタイトルは《パストラル Pastorale》である。
- (3) 大使や外国の君主たちが王や王族の人々と謁見する際に、その間を取り次ぐ役目を果たした。
- (4) ペランの生涯については、主として Arthur Pougin: *Les vrais créateurs de l'Opéra français, Perrin et Cambert*, 及び、*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. の Christina Bashford による Perrin, Pierre [L'abbé] の項を参考にした。
- (5) 現在までのところ、ペランがイタリアに行ったという記録はどこにも見出すことはできなかった。
- (6) フロンドの乱の時期にマザランを批判する多くの文書や歌が作られたが、それらは総称して「マザリナード」と呼ばれた。カワートによると、それらのうちもっとも有名な、1651年に書かれた作者不詳のマザリナードは、その名も「ラ・マザリナード」と呼ばれたが、《オルフェオ》を皮肉った部分が含まれていた。(1981: 14)
- (7) ただし、ロマン・ロランは3回としている。(1914: 79-80)
- (8) 《オルフェオ》以前に上演されたイタリア・オペラには、作曲者不詳の《ニカンドルとフィレーノ Nicandre et Fileno》(1645年春)、サクラータ作曲の《偽りの狂った女 La Finta Pazza》(1645年12月)、カヴァッリの《エジスト L'Egisto》(1646年2月)がある。
- (9) それゆえ、ロマン・ロラン(1914: 94)やクラーパー(2009: 34)は、このオペラは純粋なイタリア・オペラではなく、フランス人の趣味に合わせられたイタリア・オペラであると指摘している。
- (10) 1654年4月14日にプチ・ブルボン劇場で上演された、カルロ・カプローリ作曲の《ペレオとテーティの結婚 Le nozze di Peleo e di Theti》。好評を得て8回以上上演された。ブーティの台本のみ現存している。

(11) そしてリュリは、王国最高の作曲家としての地盤を固めるため、12月にはフランスに帰化し、翌年7月に作曲家ランベールの娘と結婚した。

(12) 吉田は、19世紀のバイジェットの作品まで、パリでイタリア・オペラが上演されることはなかったと述べている。(2009: 73)

(13) この節で引用したペランの文章はすべて『手紙』からのものであるため、引用の際はページ番号のみを記す。

(14) Saint-Évremond, “Sur les opéra”. (1684) pp.84-89. (Saint-Évremond, Perrault, [et] Le Brun. 1987 *Textes sur Lully et l'opera francais*. 所収。)

(15) 「私はダンスの指導や声と楽器の扱いに関しても、バティスト [リュリ] を称賛しています。しかし、わが国のオペラの構成は、真実らしさと驚異について良き趣味をもった人々には、まさしく常軌を逸しているように思えるに違いありません。」(1987: 116-117)

(16) Perrault, Charles. *Critique de l'Opéra, ou Examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*. (1674)を参照。また、ペローのオペラ論、特に「驚異」の概念については、村山則子『ペローとラシーヌの「アルセスト論争」 キノー／リュリのオペラを巡る「驚くべきもの le merveilleux」の概念』(作品社、2014年)を参照。

(17) 『手紙』が書かれたとされる1659年4月3日の時点では、ペランはまだ次作品に取りかかっていないので、これらの作品に言及した部分は、出版の際に付け加えられたと思われる。

(18) 《アリアーヌ》は、のちに設立された「オペラ・アカデミー」の開幕時に上演される可能性もあったが、結局この案は断念された。また、1673年にロンドンに移住したカンベールは、ルイス・グラブの協力を得て《アリアーヌ》を大幅に改訂し、改訂版は1674年にフランスに倣って設立されたイギリスの音楽王立アカデミーの開幕作品として上演された。《アリアーヌ》について、サン＝テヴルモンは『喜劇』の登場人物に次のように言わせている。「ギヨー氏：これは、上演されたことがないカンベールの《アリアーヌ》です。リハーサルは見ましたがね。詩は、《ポモーヌ》と同じ作者のもので、《ポモーヌ》の詩に匹敵します。そして音楽はカンベールの傑作でした。〈アリアーヌの嘆き〉や、この作品そのほかのいくつかの箇所は、バティスト (=リュリ) が作った最も美しいものに決してひけを取らないと言えるでしょう。カンベールは、エール以上の配慮をもって作曲し、世界で最高の技を持って変化を付けたので、彼の通常のレシタティフは人を退屈させないという長所を彼のオペラはもっているのです。実際には、カンベールは詩の意味を十分にはつかみとっていませんし、しばしば本当の意味での歌の表現力には欠けるところがありましたね。」(1979: 62)

(19) 正式なタイトルは次の通りである。 *Recueil des paroles de musique de Mr Perrin, ... contenant plusieurs airs, chansons, recits, dialogues, pieces de concert, paroles à boire, serenades, paroles de musique pour des mascarades et des ballets, comedies en musique, paroles françoises pour la devotion, cantiques et chansons latines, dedié à*

*monseigneur Colbert*. (manuscrit, Bibliothèque nationale de France).

(20) 特許状は、以下の文献に所収のものを参照した。Durey de Noinville et Travenol, *Histoire du Théâtre de l'opéra en France depuis l'établissement de l'Académie royale de musique, jusqu'à présent*. (1753) pp.77-81. 特許状からの引用は、ページ番号のみを記すこととする。

(21) 詩人としてのペランを扱ったものは非常に少ないが、この主題を中心に据えた文献としては次のようなものがある。cf. Louis E. Auld. 1986. *The Lyric art of Pierre Perrin, founder of French opera. 3 volumes*. Henryville (Pa.): Institute of Mediaeval Music, Ltd.

#### 参考文献

- Bashford, Christina. 2001. "Perrin, Pierre [L'abbé]". in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. 454-455. London : Macmillan
- Benserade, Isaac de. 1659. *Ballet de la Raillerie : dansé par Sa Majesté, le 19 février 1659*. Paris : de R. Ballard
- Cowart, Georgia. 1981. *The origins of modern musical criticism : French and Italian music, 1600-1750*. Michigan: UMI Research Press.
- Durey de Noinville, Jacques Bernard. et Travenol, Louis. 1753. "NOMS DES DIRECTEURS de l'Opéra, depuis son Etablissement à Paris, & Réglemens concernans leurs Fonctions" *Histoire du Théâtre de l'opéra en France depuis l'établissement de l'Académie royale de musique, jusqu'à présent*. 77-82. Paris, J. Barbou
- Klaper, Michael. 2009. "New light on the history of L'Orfeo (Buti-Rossi)". in *D'une scène à l'autre, l'opéra italien en Europe: Les pérégrinations d'un genre*, edited by Damien Colas and Alessandro Di Profio. 27-40. Wavre : Mardaga
- Le Cerf de la Viéville, Jean-Laurent. 1972. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. (I-III, Bruxelles, 1705-1706), Genève : Minkoff (Reprint).
- 内藤義博 2015 「リュリ派・ラモー派論争はいつ終わったのか?: ブフォン論争におけるラモー評価」『百科全書』・啓蒙研究論集 2015年3月第3号: 19-38。
- Perrault, Charles. 1674. *Critique de l'Opéra, ou Examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*. Paris: Barbin.
- Perrin, Pierre. 1661. "Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin". *Les*

*Oeuvres de poésie de Mr. Perrin, contenant les jeux de poésie, diverses poésies galantes, des paroles de musique, airs de cour, airs à boire, chansons, noëls et motets, une comédie en musique, l'Entrée de la reyne, et la Chartreuse.* 273-290.

Paris : E. Loyson

Pougin, Arthur. 1881. *Les vrais créateurs de l'Opéra français, Perrin et Cambert.*

Paris : Charavay frères.

Prunières, Henry. 1913. *L'opéra italien en France avant Lully.* Paris : E. Champion.

Rolland, Romain. 1914(4<sup>ème</sup> éd.). *Musiciens d'autrefois : l'opéra avant l'opéra, l'"Orfeo" de Luigi Rossi, Lully, Gluck, Grétry, Mozart.* Paris : Hachette.

Saint-Évremond, 1987. "Sur les opéra". Saint-Évremond, Perrault, [et] Le Brun. *Textes sur Lully et l'opera français.* 78-119. Genève : Minkoff.

———. 1979. *Les opéra.* édition présentée, établie et annotée par Robert Finch et Eugene Joliat. Geneve : Droz.

吉田寛 2009 「ナショナル・オペラの成立と展開」丸本隆 [ほか] 編 『オペラ学の地平—総合舞台芸術への学際的アプローチ 2』 69-88 東京：彩流社。

## 【論文】

# 韓国の伝統音楽奏者における音楽環境 —国楽奏者へのアンケートとヒアリングを通して—

片岡 リサ

はじめに

日本の箏と朝鮮半島の伽倻琴は、楽器分類学上は同じツィター類に属し、無形文化財<sup>①</sup>という社会的位置づけや奏法において多くの共通点を持っている。近年、日本の「邦楽」と韓国の「国楽」は、いずれも小中学校の音楽の授業に取り入れられ、音楽教育における伝統音楽への関心は年々高まってきている<sup>②</sup>。韓国では日本よりも初等・中等教育の中で伝統音楽について学ぶ時間が多いが、筆者が、国楽とは関係のない一般の人々に国楽について尋ねたところ、多くの人が「学校で国楽は習った記憶はあるが、自分も含め周囲に国楽に関心のある人は少ない」と回答した。一方、日本でも「箏」といえばお正月の BGM しか思い浮かばない、という声が圧倒的に多く、伝統音楽公演に足を運ぶ人は「一部の人のみ」である。

両国において社会的に認知度が低い伝統音楽だが、奏者たちはどのようなきっかけで習い始めることになり、プロの道を目指すことになったのであろうか。日本では、代々伝統音楽を生業にしている家系である場合や、両親や祖父母など家族に経験者がいる影響で習い始める人が大半であるが、韓国では状況が違うようである。本論文は、韓国の国楽奏者の現状を知るため、来日した国楽オーケストラ団員へアンケートを行い、彼らが国楽を専門的に学び始めた契機や時期、周囲の状況、現在の環境などについてまとめた。また、経験を積んでキャリア・アップしている中堅国楽奏者 2 者へのヒアリングもおこない、それぞれの音楽歴に触れながら、伝統音楽奏者としての現状と国楽に対する考え方をまとめた。

## 1. 韓国における国楽の現状

現在、韓国において伝統音楽は「国楽」(국악)と称され、1950年に韓国政府が国楽の演奏・研究・普及のために設置した「国立国楽院」の歩みとともに、「国楽」という言葉の意味も広まっている<sup>③</sup>。2004年には「国立南道国楽院」、2008年には「国立釜山国楽院」、また民俗音楽に関しても1992年に「国立民俗国楽院」が開設され、国楽の保護と育成に力を入れている。専門教育としては、1999年までに韓国国内で22の大学に国楽の専攻が設置され、多くの国楽奏者が輩出されている。国楽専門の高等学校や中学校もあり、国楽を専門に学べる教育機関は日本よりもかなり多い<sup>④</sup>。

新しいジャンルとして創作国楽が生まれ、特に西洋音楽のオーケストラのスタイルを取

り入れた国楽管弦楽団が多く設立されている。代表的な国楽管弦楽団には、国立国楽管弦楽団、また各都市にもソウル市立国楽管弦楽団、釜山市立国楽管弦楽団など多数あり、韓国の国営放送 KBS も KBS 国楽管弦楽団を有している。こうした国楽管弦楽団は、大学で国楽を専攻した卒業生たちの人気の就職先のひとつであり、近年では、国立や地方自治体など公的な機関に属しない民間国楽オーケストラも存在する。国楽の専攻がある大学の中には、国楽専門の作曲を学ぶ学科を設置しているところもあり、創作国楽はこのような国楽作曲家の活躍の場となっている。オリジナルの国楽管弦楽作品だけでなく、クラシック音楽や映画音楽などの編曲なども国楽作曲家が手掛け、国楽に使われる楽器を熟知した作曲家が多くいることで、国楽器を用いた作品が数多く作られている。

また、若い奏者を中心に、フュージョン国楽も盛んに演奏されている。国楽をより大衆化させようとする試みから始まり、伝統的な国楽演奏だけでは音楽活動は難しいということも理由のひとつである。国楽を専攻した卒業生の多くがフュージョン国楽グループを結成し、活動している<sup>5)</sup>。

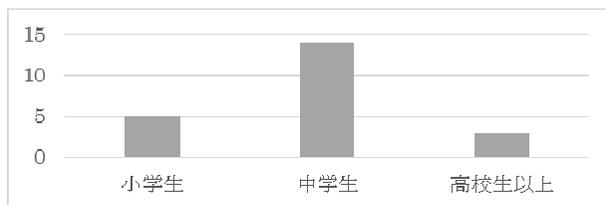
初等教育・中等教育においては、音楽科授業に国楽が取り入れられているが、小学校には芸術講師という国家的制度があり、芸術講師は各授業の外部講師として指導する。文化芸術の分野では演劇や国楽などの 5 分野で 2007 年は 2200 名派遣され、2012 年には 5000 名に拡大している<sup>6)</sup>が、芸術講師も国楽奏者が就く職のひとつである。

## 2. 国楽管弦楽団団員へのアンケート調査から

プロとして活動する国楽管弦楽団に所属する奏者たちは、いつ国楽を習い始めたのか、そのきっかけや音楽環境、そして現況を調査するため、2014 年に来日<sup>7)</sup>した釜山国楽オーケストラ<sup>8)</sup>団員にアンケート調査を実施した。実施時期は同年 10 月で、アンケートの質問は 10 項目から成り、団員全体 30 名の内、西洋楽器奏者などを除いた国楽奏者 23 名中 22 名から回答を得た（配布アンケート内容は資料< 1 >として添付）。回答者の専門楽器の内訳は、弦楽器 12 名（伽倻琴<sup>カヤグム</sup>6 名・牙箏<sup>アジエン</sup>1 名・玄琴<sup>ユムンゴ</sup>2 名・奚琴<sup>ヘグム</sup>3 名）、管楽器 8 名（大笏<sup>テグム</sup>4 名・簫<sup>ドッリ</sup>4 名）、打楽器 2 名、このアンケートの回答結果を以下にまとめた。

### ①国楽を習い始めた時期（グラフ 1）

グラフ 1

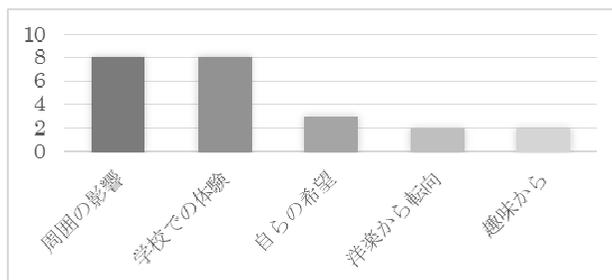


国楽を習い始めた時期は、中学生が 14 名で一番多く、次いで小学生が 5 名、高校生以

上（大人になってからも含む）が3名であった。小・中学生で国楽器に触れたことがきっかけで始めた人が多いことが分かる<sup>9)</sup>。

## ②国楽を始めたきっかけ（グラフ2）

グラフ2（複数回答あり）



国楽を習い始めることになったきっかけを尋ねると、家族や先生の薦め、兄弟や従姉・叔母などが国楽経験者であることや、国楽への関心が高い両親の薦めなど、周囲の影響を受けて習い始めた人が8名と一番多かった。同数で多かったのが、「学校での国楽体験」である。小学校などで放課後に国楽器の授業が行われて、その他にも「正規の音楽の授業で体験して」という回答がある。これらの回答は伽倻琴奏者と打楽器奏者に複数名おり、打楽器はチャングが小学校の早い段階で音楽科教科書に出てくる楽器であること、また、チャングを使って様々な韓国伝統のリズムを学ぶカリキュラムになっていることから、国楽への興味をもつ生徒がいると考えられる。「自分からやりたくて始めた」「趣味から専門に勉強することへ変わった」という回答の他に、フルートなど西洋楽器から転向した人が2名おり、それぞれ大笏と簞箏の管楽器奏者である。

しかし、家族が国楽経験者（プロ奏者も含む）であるため、という理由が多くなかったことは興味深い。国楽は以前は社会的地位の低い職業であった<sup>10)</sup>が、現在の韓国において、国楽経験のない両親が、我が子に国楽を勉強させたいと思うことは、音楽や国楽を勉強することが社会的に低いステータスではなくなったことと無関係ではないだろう。

## ③家族や親戚に国楽奏者や経験者がいるか

この回答では、「いる」が9名、「いない」が13名と、家族や親戚に国楽奏者や経験者がいない方が多かった。「経験者がいる」という回答の中で、記載があった中には「従兄・従姉・叔母・兄弟姉妹」とあり、「両親」という回答はゼロであった。前述の「質問2」の回答とも重なるが、韓国には「世襲」があまりなく、また近しい家族の影響が必ずしも国楽を学ぶ契機にはなっていないことがうかがえる。

④国楽以外の音楽を習ったことがあるか？

国楽以外の音楽、例えばピアノなどの西洋音楽も習ったことがあるかという問いには、22名の回答中19名が「ある」と答えた。ピアノが一番多く、そのほかにヴァイオリン、チェロ、フルート、サクソという楽器名が挙がっている。これは大学の国楽科で勉強している時の副科として習った楽器も含まれていると考えられる。国楽器の多くは宮廷音楽（正楽など）では井間譜という伝統的な楽譜を使うが、民間音楽である散調や現代作品では、どの楽器も五線譜を使用することが多いため、日本の伝統楽器奏者たちよりも西洋音楽の勉強が必要との見方もできる。

⑤最終学歴

最終学歴を問う質問には、22名中全員が国立私立の各大学の国楽科を卒業した、と回答している。その中の5名は大学院（修士課程）を修了しており、多くの大学に国楽を専門に学ぶ専攻がある韓国では、国楽奏者は大学の国楽科を卒業することが前提となっているといっても過言ではない。日本では箏曲に関しては現在6つの音楽系大学に学科や専攻が設置されているが<sup>(11)</sup>、その他三味線音楽（長唄・清元・義太夫など）・邦楽囃子・尺八などの専攻を持つ大学は更に少なく、韓国における国楽を学べる高等教育機関の充実が、国楽奏者の学歴と関係していることがわかった。

⑥所属している演奏団体の有無

国楽管弦楽団はその多くが国立や各地方都市運営であるが、今回アンケート調査を行った釜山国楽オーケストラは、韓国・釜山で初めての民間国楽オーケストラであり、団員はこの楽団以外に他の公立国楽管弦楽団や民間団体に所属している人も多い。22名中11名が「他に所属あり」で、11名中9名が釜山周辺の地方都市が運営する市立楽団に所属している。公立の楽団は公務員としての扱いを受けるため、多くはないが一定額の収入を得ることが出来る。その他の2名は、釜山の著名伽倻琴奏者が創立した伽倻琴合奏団に所属しているが、これら伽倻琴合奏団では一定額の給料は出ず、生計を立てる助けにはなりにくい。伽倻琴奏者は、気の合う者同士で国楽器や時には西洋楽器奏者とも一緒にグループを結成し演奏活動しているものもいるが、その場合は、アイドルのような格好で国楽器を使ったポップスのアレンジ曲などを弾くなど、伝統的な音楽活動ではないことも多い。

⑦自宅などで教えている生徒の有無

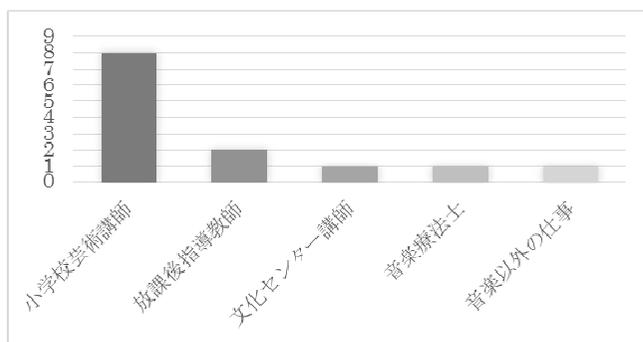
楽団での演奏活動の他に、自宅などで教えている生徒がいるかどうかを尋ねたところ、半数弱の10名が「いる」と回答している。生徒の人数は奏者1人あたり2～5名ずつ程度で、生徒の年齢層も併せて質問したところ、小中高校生だけでなく20～60代の趣味生などが挙げられた。

## ⑧演奏以外の仕事の有無

日本では音楽大学で伝統音楽を専門に勉強し卒業した後は、師匠のもとで引き続き稽古に通いながら自宅で弟子に教える者、数少ない音楽教室の講師としてレッスンをする者もいるが、音楽と関係ない一般的な事務職や接客業でのバイトをしながら続けることが非常に多い。正社員になると音楽活動がやりにくいため、アルバイトや派遣社員などの非正規での仕事に就き、演奏活動と両立することが、若手奏者の進路の選択肢のひとつである。

そこで、今回アンケート対象とした釜山国楽オーケストラの団員の年齢が比較的若かった(20代～30代が多くを占めていた)こともあり、演奏以外の仕事の有無と、もしあればその内容についての質問を行った。まず「現在、演奏以外の仕事があるか」の問いには22名中半数の11名が「ある」と答えた。その内訳は以下の通りである。(グラフ3)

グラフ3 (複数回答あり)



小学校の芸術講師が8名、放課後指導教師が2名、他は文化センター講師・音楽療法士・音楽以外の仕事それぞれ1名ずつ、音楽以外の仕事はネットワークマーケティング1名であった。小学校の芸術講師は、全国の学校に芸術関係の専門家が派遣され授業を行う国家制度であるが、芸術講師の約半数は国楽奏者で、このアンケートからも芸術講師が若手国楽奏者の仕事のひとつとなっていることが分かる。放課後指導教師や文化センター講師、音楽療法士も音楽に関わる仕事で、アンケート回答者のほとんどが音楽に関係する仕事に携わっていることがわかった。

以上のアンケート調査において、22名というサンプル数は決して多くはないが、国楽奏者たちが国楽器を習い始めた契機には、両親や親戚などの影響をあまり受けていないことがわかった。そして大学卒業後の若手奏者の仕事として、学校教育に取り入れられている「芸術講師」の制度が大きな役割を果たしており、韓国では学校教育と奏者との接点が日本よりも多い。学校教育の中の国楽という点では、正規の音楽科授業だけではなく、放課後に国楽の体験授業があり、それがきっかけで国楽を習い始めた奏者が複数いることにも注目したい。家庭環境が国楽を学び始めるきっかけに必ずしも結びつかず、学校での伝統

楽器体験がプロ奏者への道に繋がる可能性が高いことが、アンケート結果を通して明らかになった。

### 3. 伽倻琴奏者 A 氏と国楽指揮者 B 氏へのヒアリング

釜山国楽オーケストラ団員へのアンケート調査とは別に、現在、国楽奏者として幅広く活動している 2 名へのヒアリングをおこない、それぞれの国楽を始めたきっかけをはじめ、現在の活動から感じている国楽への考えについてまとめた。両氏とも 40 代後半の中堅の国楽奏者であり、若手奏者から中堅へステップアップすることが難しい韓国の国楽界において着実にキャリアを積んでいること、また女性と男性、ソウルと釜山、という状況の全く違う両氏が、どのように国楽の専門家として経験を重ねてきたかを知ることが目的である。ひとは女性伽倻琴奏者 A 氏、もう一人は、<sup>コムンゴ</sup>玄琴奏者から国楽指揮者に転向し、様々な視点で国楽の音楽を見てきた男性指揮者 B 氏である。どちらも 40 代後半で、奏者としてだけでなく若い学生への教授活動や研究も行い、積極的な音楽活動を行っている世代である。

#### 3-1 伽倻琴奏者 A 氏へのヒアリング

伽倻琴奏者 A 氏は、1969 年ソウル生まれ、4 歳から伝統舞踊、5 歳から伽倻琴を習う。彼女の父が珍島（<sup>チンド</sup>韓国の西南端にある韓国で 3 番目に大きい島）出身で、珍島という土地は民間伝統芸術が発達しており、現在も生活の中に音楽や踊りが根付いているため、彼女の父もよく珍島の伝統民謡を口ずさみながら踊りを踊っていた。伝統的な文化に馴染みのあった父の影響で、彼女は伝統舞踊を習い始める。舞踊の先生の師匠でもあった国立国楽院の先生のもとで伽倻琴を始め、伽倻琴のプロの奏者になろうといつ思ったのか分からない程に、国楽教育を問題なく享受していた。ソウルにある有名芸術学校のひとつ「ソナ芸術学校」に入学、中学・高校と伽倻琴を専攻し、その後ソウル大学校音楽大学<sup>(12)</sup>国楽科に入学、1992 年に卒業という所謂「エリート国楽奏者」である。2000 年より国立国楽院の団員となった後、ソウルにある<sup>ヨングッ</sup>檀国大学校大学院修士課程において韓国教育を専攻し（2008 年修了）、同大学院博士課程で国楽理論を専攻、2012 年に音楽学博士の学位を受けている。

現在は、母校である檀国大学校やソウル教育大学校などでも教えながら、国立国楽院の内部にある伝統公演芸術振興財団の教授として、学生の指導や海外交流を担当している。この財団では海外文化交流派遣として、公募により選抜された若手国楽家グループを研修後に各国へ派遣する事業を行い、海外への韓国伝統文化普及の拡大を担っている。

A 氏によると、ソウル大学校という最高学府を卒業しても、国楽科全体の定員が 1 学年 30~40 名と多いので、国楽奏者のプロへの道は険しく、演奏以外の職、例えば教師や音楽ディレクター、その他音楽関係の仕事に就く人もおり、全員がプロ奏者にはなれない、とのことである。また、韓国には、「芸術講師」という制度が導入されているが、国楽器を所

有している学校が少なく伽倻琴などを実際に弾くような授業がないこと、生徒たちがプロの奏者の公演を学校で聞く機会がないことにも言及し、さらなる教育の活性化が今後必要であると述べている。

国楽は国家的支援も厚く、日に日に伝統文化への関心が高まってきており、一般市民にもよく知られている存在である。しかし更に普及させるためには教育事業の拡大、国楽の様々なジャンルを広く行き渡らせることが必要であると強調しており、彼女の経歴からも、伽倻琴を専門としながら音楽教育にも力を入れている様子であった。

### 3-2 国楽指揮者 B 氏へのヒアリング

B 氏は 1968 年 釜山生まれ。17 歳から<sup>コムンゴ</sup>玄琴を始め、釜山大学校国楽学科（玄琴専攻）を 1993 年に卒業し、嶺南大学校大学院で音楽教育学を学び（2000 年修了）、その後、再び釜山大学校の大学院博士課程において韓国音楽史を専攻、2004 年に単位取得退学している。玄琴奏者として活動しながら、大学生の頃から始めた教会指揮者の影響で、国楽指揮者を目指し、ソウルにある中央大学校大学院（修士課程）で指揮を専攻し（2007 年修了）、現在、国楽指揮者として釜山など慶尚南道を中心に公立の国楽管弦楽団常任指揮者や客員指揮者として活躍している。

B 氏が国楽に出会ったのは 17 歳の頃で、それまで彼が持っていた国楽のイメージは、「古臭く」「面白くない」「高齢の老人だけがする音楽」というものであった。そして当時、国楽には仏教的で迷信めいたもの、というイメージも強く、特にクリスチャンである彼は否定的に感じていた。しかし偶然に玄琴の個人レッスンを見ることがあり、そこで、とある女性が玄琴を演奏しているところを見て玄琴という楽器に好感を持った。その女性が彼の最初の玄琴の師匠となる。彼女は、ソウルの<sup>イフイ</sup>梨花女子大学国楽科を卒業後、市が運営する国楽管弦楽団の首席奏者として活動していた。

彼は現在、演奏活動をしながら、<sup>キョンソン</sup>慶星大学校・<sup>ブッキョン</sup>釜慶大学校・<sup>コシン</sup>高神大学校の客員教授として後進の指導にも力を入れているが、国楽科を卒業した大学生が国や各地方自治体の持つ国楽管弦楽団などで活動できる率は 10%にも満たないと感じている。

また、彼がこれまでに学生時代に国楽器のレッスンを受け、また現在は教員として教えている経験や、卒業後に楽器奏者・指揮者として活動してきた経験の中で、国楽の世界においての人間関係の重要性とその難しさにも言及している。コミュニケーション不足によるささいな誤解からの不和や、特に師弟関係における閉鎖的な人間関係といった問題を指摘している。1 対 1 のレッスン体系が多く、民間音楽・散調を習う時もその先生の演奏スタイルだけに固まってしまうことによって音楽が広がらないこと、また先生は弟子を「自分の一部」と思うことが多く、弟子が自分のもとを離れることがあれば、排斥する文化もあるという。

国楽の普及について、彼は昔よりも一般的な国民によく知られるようになったと感じている。音楽教育での国楽の取り扱いの増加や、優れた国楽奏者がたくさん輩出されたこと

により国楽演奏の場が増えたことで、一般の人が国楽に触れる機会が多くなった。また放送メディアや各地のイベントなどでフュージョン国楽が演奏され、様々な場所で国楽に接することが多くなったことを挙げている。

また、国楽管弦楽団の指揮者としては、国楽器、特に弦楽器の音量の小さいことに苦心している様子である。公演ではマイクを使わないとバランスが取れず、それには非常に難しい問題だが、楽器の改良も視野に入れるべきではないかと彼は説いている。

今後、国楽が更に普及するためには、より多く国楽の演奏会を開催し、様々なフュージョン国楽の活性化が必要だと述べている。また自分自身のスキルアップのためにヨーロッパへの指揮留学も考え、国楽の世界において評価され生き残っていくためにも留学は必要なもののひとつである、ということであった。

2人のこれまで歩んできた国楽の道は全く違う。伽倻琴奏者 A 氏は恵まれた家庭環境と音楽環境の中で育ち、玄琴奏者・国楽指揮者 B 氏は、偶然の出会いにより自らの意思で国楽の道を歩み、様々な勉強を続けながら現在の立場を築いた努力の人である。しかし伽倻琴奏者 A 氏は伽倻琴演奏だけでなく国楽教育にも関わり、国楽指揮者 B 氏は玄琴奏者から国楽指揮者へ転向している。どちらも演奏だけではなく「演奏プラスアルファ」を求めて大学院博士課程にも進学し、博士号の取得や指揮という新しいジャンルへ挑戦してきた。両人は奏者から次のステップへの転向を成功させたが、これらからも、演奏だけで国楽の世界で生き残っていくことは非常に難しいと両者とも話している。A 氏も B 氏も現在国楽の世界において安定した活動をしているが、それでもなお、博士号取得や欧州への指揮留学の計画など、次のステップへの道を日々意識していることが彼らの言葉から感じられた。国立国楽院に所属する団員を目指すにも、団員になるためのオーディションは数十倍数百倍である上、国楽院の団員になってからも、今よりも更に良いポジションに就ける団員はごく僅かであり、その僅かの中から楽長や音楽監督など、上位にのぼりつめるものは国楽人口のいかほどであろうか。大学において国楽の専攻が多く設置され、学生数も多く、それだけ毎年多くの学生が卒業していく現状からは、国楽の世界で出世していくことは、単に演奏するだけではなく学歴や幅広い知識と人脈が大事である、ということ両者は強く主張していた。このことから、専門的に学び大学を卒業した奏者の進路が不安定であることを端的に表しているといえよう。

国楽の普及という点においては、両人とも、国楽は一般市民に「よく」知られてはいるが、更なる普及に関して「音楽教育での国楽の取り扱いの活性化」を挙げている。しかしこれは、韓国の一般的な意見としてよく耳にする「国楽はまったく聞かない、一部の人だけの音楽」という考えからは少し乖離している。韓国の国楽奏者は、国家的な支援も大きいことから、「自国の音楽を担っている」という自負心が強く、国楽奏者の感覚は、社会の様々な要因が影響していることが今回の調査で確認できた。

おわりに

国楽奏者へのアンケートやヒアリングを行った結果、韓国における伝統音楽奏者の家庭環境や音楽環境は、近い家族の影響をあまり受けていないことが分かった。学校教育の中での国楽体験が専門的に学ぶきっかけに繋がりがやすく、また専攻を持つ大学や卒業生の数が多く、すなわち国楽奏者も多く存在している。卒業後の就職先である国立や公立の演奏団体もあり、国家制度的な支援も手厚く、奏者として活動しやすい状況のように見える。しかし、希望する演奏団体への入団試験は倍率が高く、希望の団体へ入団できても熾烈な出世争いが待ち受け、世襲の少ない国楽の世界では、自分の道は自分の力で切り開かねばならず、結果一番近くにいる師匠筋との関係が密になり、師匠との関係がその後の将来にも影響する。

このように、無事に専門大学を卒業してもプロ奏者への道は険しい。芸術講師として小・中学校に国楽を教えに行くことが出来ても、その先の将来への不安は無いとはいえ、研究や多方面の演奏への転向など「プラスアルファ」を修得して次のステップに進む国楽奏者が存在し、若手奏者から中堅奏者への過程は困難であることが今回の調査で明らかになった。また、音楽活動にも少なからず影響を与えるさまざまな環境や人間関係など、演奏以外にも直面する問題があり、人が人へ、古くから伝わる無形のものを伝えるという行為を伴う伝統音楽の世界では、自己の鍛練だけでなく、社会や周りの状況も鑑みながら、常に先を考え行動する必要があるということであろう。今回の結果をもとに、日本の伝統音楽の状況はどうであるかを比較することが、今後の課題である。

注

- (1) 無形文化財制度における認定者は、日本では一般的に「人間国宝」と呼ばれるが、韓国では「人間文化財」を意味する「인간문화재」と称される。
- (2) 中学校音楽科では、韓国では1992年の第6次教育課程から「国楽」の学習が本格化し（澤田 2012：54-65）、日本では平成10（1998）年告示の学習指導要領の中で「和楽器」の演奏が取り入れられた。（西園 2012：68-82）
- (3) 植村 1998：131
- (4) 澤田 2012：65
- (5) 『邦楽ジャーナル』2012年12月号：48
- (6) 『地域創造』2010年 vol.27：68
- (7) 2014年10月19日大阪市立中央公会堂で開催された駐大阪韓国総領事館・韓国文化院主催による「Korea Day」出演のための来日。
- (8) 釜山国楽オーケストラは、国や地方自治体の運営による国楽管弦楽団が多くある中、慶尚南道地域で初めての民間の国楽管弦楽団として、釜山やその周辺地域を中心に活動している。
- (9) 日本では家庭環境から両親（家族）の影響で始め、年齢も3歳や4歳などが多い。3歳頃でなくても、伝統的な芸事には「6歳6月6日」からお稽古を始めるという風習もある。
- (10) 植村 1998：133
- (11) 東京藝術大学・大阪音楽大学・くらしき作陽音楽大学・名古屋音楽大学・桐朋学園芸術短期大学・洗足学園音楽大学の6大学に箏(または現代箏曲)の学科や専攻、コースが設置されている。
- (12) 韓国では、大学を「大学校」と呼び、学部にあたるものを「大学」と言う。ソウル大学校音楽大学を日本式に表記すると、ソウル大学音楽学部。

《参考文献》

- 植村幸生 1998 『韓国音楽探訪—はじめて音楽と出会う本』, 音楽之友社
- 遠藤喜美子 1990 「日本と韓国との民族音楽の比較研究」『比較文化研究年報』第2号：109-142, 盛岡大学比較文化研究センター
- 小島律子 2013 「韓国の学校教育における器楽伝統音楽の授業構造」『大阪教育大学紀要 第V部門教科教育』第62巻第1号：31-44
- 澤田篤子 2012 「韓国のカリキュラムと特色」『音楽科カリキュラムと授業実践の国際比較』：54-65, 日本学校音楽教育実践学会
- 西園芳信 2012 「音楽科における伝統音楽の指導内容と授業実践」『「伝統と文化」に関

する教育課程の編成と授業実践』：68－82，風間書房  
Gyewon Byeon 2007 「Contemporary Korean Music」『Music of Korea』, The National  
Center for Korean Traditional Performing Arts : 181－184

『地域創造』 2010 vol.27 : 68, 財団法人地域創造  
『邦楽ジャーナル』 2012年6月号 : 4－8,  
2012年10月号 : 48

<資料 1 >釜山國樂オーケストラ団員へのアンケート内容 ※( )内は質問の日本語訳

1. 전문 악기를 가르쳐주세요.  
(專門樂器を教えて下さい)
2. 국악은 언제부터 공부하고 있습니까?  
(國樂をいつから勉強していますか?)
3. 국악을 공부하게 된 계기를 가르쳐주세요.  
(國樂を勉強するきっかけを教えて下さい)
4. 부모님이나 친척들에게 국악 연주가· 경험자는 있습니까?  
(両親や親戚に、國樂奏者・経験者はいますか?)
5. 국악 이외의 음악은 공부했습니까?(피아노 등...)  
(國樂以外の音樂は勉強しましたか?(ピアノ等...))
6. 최종 학력 및 학교이름과 전공을 가르쳐주세요.  
(最終學歷または學名と專攻を教えて下さい)
7. 현재 소속하고 있는 관현악단이 있으면 가르쳐주세요. (부산 악오케스트라 이외)  
(現在、所属している管弦樂団があれば教えて下さい(釜山國樂オーケストラ以外))
8. 학교에서 국악악기를 가르치고 있습니까?  
가르치고 있으면 초등학교? 중학교? 고등학교? 대학교?  
(學校で國樂を教えていますか?教えているなら、小學校?中學校?高校?大學?)
9. 학교이외에서 집 등에서 가르쳐 있는 제자는 있습니까?  
제자들의 수는 몇명 있습니까? 제자들의 나이는 몇살이 많습니까?  
(學校以外に自宅などで教えている生徒はいますか?生徒數は?生徒の年齢は?)
10. 국악 연주 이외의 직업은 하고 있습니까? 어떤 직업입니까?  
(國樂演奏以外の仕事はしていますか?どんな仕事ですか?)

## 【論 文】

### シューマンの音風景 《子供の情景》作品 15 の言語的考察を通して

長岡 紫

#### 序

音楽作品に宿る内的世界と、作曲家の実際に生きた現象界は何を媒体に繋がっているのだろうか。紛れもない一つ的手段として言葉がある。

ロマン派時代に見られる傾向として、作品のタイトルに匿名性を託し、作曲家が個人的な感覚を万人共通のものへと変換したことが挙げられる。これらは、言語による後世へのオープンクエスチョン、つまり、答えのない問いかけであるとも考えられる。

本論は、特に言語との関連で考察されることの多いシューマンの作品から《子供の情景》作品 15 を取り上げ、「言葉にならないものを音にした」はずの作品を、敢えて言語的視点から考察するものである。そこには必然的に、原語と翻訳語の問題が生じ、欧文と日本語のニュアンスの違いから様々な解釈が展開される。

この一考察が、音楽界に潜む言霊を受け止め、一筋縄ではいかない言葉の神秘を探り、昨今のジャンルを超えた学際研究の一縁になることを願う。

#### 第 1 章 シューマンの内面と標題

音楽史において、音楽が呪術的な意味を多く担い、個人の内面を顕わにする方法ではなかった時代には、言語はさほど表面化しなかったという説がある。J. Attali (1943~) のこの言説について、Timothy D. Taylor (1961~) が“Aesthetic and cultural issues in Schumann’s ‘Kinderszenen’”<sup>(1)</sup>の中で、ロマン派以降、音楽が musical object になる道を歩み始めた分岐点に「言葉」を見た点は大変興味深い。掴みどころのない音楽を object(もの)として読み替えていくのであるが、確かに仏教に於けるマントラなども、意味を追求する必要のないサンスクリット語の経典は翻訳されることがなく、ただ単に音としてのみ再現されてきた。これらの意味を求めない音声は大衆の共有財産であり、これを用いて個人的な内面を覗き込むことは成されなかったであろう。言い換えれば、意味を携えた言葉が「もの」として意識され、「商品」(Attali : 1977)<sup>(2)</sup> となって初めて自他の間で行き来する表現ツールとなり、言葉と音楽が新しい関係を結ぶようになった。

シューマンが単に文学に傾倒していたからというだけでなく、おそらくは自身も気づかない無意識界で探った言葉が、作品にどのように反映されているのか、この章ではシューマンの言葉の中から、作品に付された表題(タイトル)について再考する。その後、日本

語タイトルを各版で比較してみたい。

1-1 シューマンにとっての標題

Th. A. Brown (1933~2007) は *The Aesthetics of Robert Schumann* に於いて、シューマンが書き残している数々の文章を取り上げ、聴衆や演奏者に対して強制しない範囲での「助け」としてタイトルを添えている点を再確認した<sup>(3)</sup>。一例として、ベルリオーズの《幻想交響曲》作品 14 についてシューマンが比喩的に「もし、視覚〔プログラムノート〕によって、ある一点に誘われてしまったなら、その人の耳はこれに捕らわれずに判断することが出来なくなってしまう」（英文からの筆者訳）<sup>(4)</sup>と述べた事実を挙げ、あくまでも音楽の内容が第一義であって、そこから逸れてしまっただけとはいけない、タイトルによる解釈の歪曲は避けられるべきだというシューマンの作曲精神を明らかにした。研究途上、シューマンの娘 Eugenie Schumann (1851~1938) の証言「父は作曲後にタイトルを付けたのであり、〔タイトルは〕父の作品を理解するための助けにはなっても、必要なものではない」（筆者訳、カッコ内筆者による）に含まれる単語「必要な (nötig)」の解釈が論議を呼んだようであるが、娘といえども本人ではない為、Brown は次のようなシューマンの暗喩的文章に立ち返ることで彼の真髓を探ろうと試みた。

……吟味された標識には、常に宿と店が記されている。人々はパンによってのみ満たされるのではなく、言葉によっても滋養を得るからだ。標題〔標識〕はそれ故、私たちの仕事には必要なのだ。……僕はただ純粋に意味のあるタイトルを選ぶ。それは、ストーリー全体にきちんと大切な意味を反映させる。(筆者訳)<sup>(5)</sup>

インスピレーションで閃いたものが必ずしも表題にはならない証拠として、《ユーゲントアルバム *Album für die Jugend*》作品 68 の中に、スケッチブックに残っている前段階のタイトルから現行タイトルまでの間に、変遷があった例を見ることが出来る。

| <i>Album für die Jugend</i> op.68 |   | <i>Kinderszenen</i> op.15 |   |               |
|-----------------------------------|---|---------------------------|---|---------------|
| (現行)                              |   | (スケッチブック内)                |   |               |
| Erster Verlust                    | ⇐ | Kinderunglück             | ↔ | Glückes genug |
| Armes Waisenkind                  | ⇐ | Armes Bettlerkind         | ≐ | Bittedeskind  |

顧みて、*Kinderunglück* から *Erster Verlust* までの移行はかなりの歩幅がある。*Kinder* (子供) と *erst* (初めての)、*Unglück* (不幸) と *Verlust* (喪失) が其々対応すると考えられるが、「子供の頃の痛み」を「初めての喪失」としたシューマンが、如何に自身の意図する内容と聴衆の捉えるであろう意味の落差を埋めようとしていたか、その様子が窺える。また、*Waisen* (孤児) と *Bettler* (物乞い) の間にどのような共通点を見出すのかも、我々の計り知れない世界である。*Kind* ならぬ「子供 *Jugend*」繋がりて《子供の情景》と《ユ

ーゲントアルバム》の楽譜を比較すると、〈Waisenkind〉には〈Bittedeskind〉と似た雰囲気があり、〈Erster Verlust〉と〈Glückes genug〉(意味の上での真逆)は音列が逆のように見受けられ、奇しくも《子供の情景》以来の潜在意識が、後の《ユーゲントアルバム》の草案に働いていたとも考えられる。

## 1-2 翻訳語の問題

精神文化に関わる日本語は、その源の多くを明治初期からの翻訳語に帰す。例えば森鷗外(1862~1922)は、「自然」という語を巡って巖本善治(1863~1942)と論争を戦わせた。彼らにとっての争点は、日本語の「自然」にはNaturとGeistが対立して存在するのか、それとも融合して存在するのかという問題であった<sup>6)</sup>。

発話者が翻訳語に意味の拡がり期待して、或いはそれを暗黙の了解として用いても、受け取り側が違う解釈をすれば当然のことながら同じものを感じ得ることは出来ない。もちろん、唯一無二の回答があるはずもない芸術分野で、そこに立ち現れる両者間の齟齬をお互いに受け入れるか否か、ある意味でこれがその後の作品寿命にも関わらないだろうか。

欧米の楽譜に記された言葉が明治以降の流れの中で訳出され、日本人が今日何の疑いもなく意味を取り込んでしまうことに抵抗を感じる筆者は、言語違和感が音楽をバリアフリーにはし得ない一例を《子供の情景》の中に見つめるのである。

表1は、日本語で出版されている三冊の楽譜と音楽事典の邦訳タイトルを比較するものであるが、例えば、音楽之友社は藤本一子による *Wiener Urtext Edition* からの邦訳が、同社の別版の〈参考文献〉和訳と既に違うことが明らかになる。他社の版、あるいは事典にも見られることであるが、特に第1曲〈Von fremden Ländern und Menschen〉に関しては、vonを訳出するかどうかで大きく意味が異なってくる。この点を指摘した論文(山野:1989)<sup>7)</sup>にもあるように、我が国ではPeters版を手本に英語経由で和訳していた時代があり、そこに記された〈From foreign Lands and People〉が原因で、場所の起点を示す「~から」のような訳が定着してしまった。これは、見知らぬ国から何かやってくるイメージを喚起する。しかし、Henle版のInhaltに於ける英訳は〈A Tale of Distant Lands〉、仏訳が〈Des Pays mystérieux〉であり、ここには「~から」の意味は伺えない。しかも、英訳仏訳の両者ともに Menschen(人々)を意味する言葉が含まれていない。加えて言えば、和訳の際に「国々」と複数形にするのか *Grove Dictionary* の日本語版のように「国」という単数形にする否かでも微妙な意味の差が生まれる。ましてや「異国」という一語に、国と人々をひっくるめてしまう翻訳はもはや原語に忠実とは言いにくい。この点が、名詞の単数形と複数形を意識せずに用いる日本語の本質的な難しさである。

表 1

《子供の情景》作品 15

|    | Grove Dictionary<br>日本版 | 全音出版     | 音楽之友社  | Wien 原典版<br>(音楽之友社) |
|----|-------------------------|----------|--------|---------------------|
| 1  | 見知らぬ国与人                 | 異国から     | 異国から   | 見知らぬ国々と人々           |
| 2  | 奇妙なお話                   | 珍しいお話    | 珍しいお話  | 珍しいお話               |
| 3  | 鬼ごっこ                    | 鬼ごっこ     | 鬼ごっこ   | 鬼ごっこ                |
| 4  | おねだり                    | おねだりする子供 | おねだり   | おねだり                |
| 5  | 幸せいっぱい                  | みたされた幸福  | 満足     | みちたりた幸福             |
| 6  | 重大事件                    | 大変なこと    | 重大なこと  | 重大な出来事              |
| 7  | トロイメライ                  | 夢        | トロイメライ | トロイメライ              |
| 8  | 炉端で                     | 暖炉のそばで   | 炉ばたで   | 炉端で                 |
| 9  | 木馬の騎士                   | 木馬の騎士    | 木馬の騎士  | 木馬の騎士               |
| 10 | むきになって                  | きまじめ     | 向きになって | むきになって              |
| 11 | 怖がらせ                    | こわいぞ     | びっくり   | こわがらせ               |
| 12 | まどろむ子供                  | 眠る子供     | 子供は眠る  | 子供は寝入る              |
| 13 | 詩人は語る                   | 詩人のお話    | 詩人のお話  | 詩人は語る               |

翻訳で翻るものがあるということは、文学の世界に於いて、古今東西誰もが認めるところであるが、翻訳者が変われば作品が変わるとまで言われる。「翻訳は無上の精読」と言ったのは堀口大学（1892～1981）であるが、一つの言葉は発せられる場所や人によって幾通りにも解釈され、これは音楽との共通点と言える。そこに正解は存在せず、生命力と流動性を持って未来の表現を拓く。

それでは果たして、音楽作品にタイトルとして付された言葉が的確に訳されたかどうかという判断は、誰に委ねられているのであろうか。どこで誰が演奏するのかということも基準になろう。一つの言葉には既に伝統文化と価値判断のようなものが潜んでおり、知らず知らずのうちに意味が一人歩きしてしまうのだ。その習性を踏まえた上での翻訳の試行錯誤が、延いては芸術の存在価値となり、的確であろうがなかろうが挑戦する喜びに繋がる。

解釈上、後の歴史を変えるほど訳者の役割は大きいのだ。

## 第 2 章 《子供の情景》に宿る詩人と子供

### 2-1 詩人とは誰なのか

本論では、Dichter（詩人）と「夢」の相関関係を据えようと試みているが、詩人とはそも

そも誰なのか。

12 曲で成立していた所に、後から第 13 曲〈Der Dichter spricht〉を加えたという作曲過程に照らし合わせれば、解釈の一つとして、ドイツ語ではごく当たり前の「～について話す von etw. sprechen」という言い回しを用いて、第 1 曲と第 13 曲のタイトルを合体させ、Der Dichter spricht von fremden Ländern und Menschen. という一文を作ることが出来る。こうすれば、明らかに von は「～から」ではなく「～について」という意味になり、まず詩人 Dichter と作曲家シューマンが重なる。更に、終曲について A. Brendel (1931～) が “We have come full circle: while in the preceding pieces the poet had seemingly turned into a child, the epilogue turns the child, as it were into the poet.”<sup>(8)</sup> と述べている点を考慮すると、詩人は子供でもある。つまり、曲集の中ではずっと子供に姿を変えていた詩人が、最終曲で本来の詩人の姿に戻り、今までの一つ一つの「お話を語った」として締めくくられる。

シューマンにとっての言葉は、単に話すという域を超えた「詩の高次元パワー」<sup>(9)</sup>であり、これは、シューマン自身がタイトル全般に関して書き残している言説からも疑いはない。ただし、標題はあくまでも後からつけられたものであって、メトロノーム表示よりは優先され、しかも「演奏と解釈のヒント以上のものではない」<sup>(10)</sup>としている。Taylor は、クララに宛てた《子供の情景》に関するシューマンの手紙の中で、彼自身の父性に対する憧れ、つまり何れクララと結婚して子供をもうけ、父親になる夢を描いていた点を指摘し、この作品について「シューマンは作曲したのでも書いたのでもなく、詩作した」と述べた。

## 2-2 子供の位置づけ

個人のありのままの姿を彷彿とする文章は、日記や手紙文であることが多く、作曲家は無意識のうちに、そこに深層心理を見せる<sup>(11)</sup>。これを踏まえて、シューマンが「子供」の心性をどのように受け止めていたのかを考察すると、1838 年 9 月のロベルトからクララへの手紙の中に、「子供は非現実と現実の狭間に生きる」と直観していた節を窺うことが出来る。

僕をかわいい子と呼んでほしい。なぜって、子供が新年やクリスマスに両親にするように、この素晴らしい日に〔クララの誕生日〕なにかを書きつけようと、極上の紙を選んでおいたからだ。……<sup>(12)</sup>

これは、自らに潜む無垢をシューマンが半ば自嘲的に表現していると考えられる。また、クララに対しても、その半年ほど前の手紙で「……あのとききみは、『わたしはときどき子供のようにも見えるでしょうね』と書いてきた。つまりこの言葉は、袖の広い服を着ているようにりっぱだったので、この言葉をもとにして 30 もの小品を作曲した。そのうち 12 曲ほどを選んで《子供の情景》と名付けた。君はこの曲を楽しむだろうが、その時は名演

奏家としての自分を忘れなければならない。……」<sup>(13)</sup>と書き送り、子供に還ることでピアニストとしてのキャリアを離れ、純粹無垢に弾いてほしいとクララに求めていることが判る。

1840年（歌の年）を迎える2年前に作曲された《子供の情景》には、ピアノ曲の充実した作品を既に書き終えているシューマンのエッセンスが、シンプルながら深い味わいで盛り込まれ、1838年9月1日付のクララからロベルトへの手紙には、彼女がどれほどこの作品を気に入っていたかを知る文面がある。

……〈見知らぬ人々、見知らぬ国々〉はたまらなく好きです！曲頭は素敵というほかはありません！（これ以上の曲頭は知りません）。あなたの音楽は独特で、人の心をつかみ、その中におぼれこませるみたいで、それからまたこの上なく美しい夢へと変容させていくのです。……<sup>(14)</sup>

いみじくもクララはロベルトの音楽が「夢」へ誘うことに言及し、《子供の情景》は2人が両輪のように歩む中で成立した「夢を言外に含む作品」と言えよう。夢についての考察は次章に譲るが、子供の感受性を永遠の宝として神聖視しているように映る。

そもそも人間は誰しも昔、子供だったのであり、子孫に繋がる線上に乗っている自分も他人も、「過去、現在、未来の融合体としての子供」を知っている。そして何よりも、子供は無上の芸術家である。

一方、シューマンが《子供の情景》について、「子供のための曲集ではない」と言ったことは有名であり、A. Brendelはこの作品を“Testing a grown-up player”<sup>(15)</sup>と称し、ここに成熟した演奏家であるかどうかの試金石があると述べている。子供のように弾くとはどのようなことで、なぜそれは相応しくないのかを論理的に語るブレンデルのようなピアニストは珍しい。

子供視線でないことを知って作品を見直すと、新たに意味深長になってくるのが、この曲集の最後で「まどろむ／寝入る（*einschlummern*）子供」である。奇しくも *einschlummern* は隠語として「死」を意味するドイツ語であり、「眠りにつく」先に何があるのかを問うてみると、再び夢をオーバーラップさせることが出来る。〈トロイメライ〉を中央に置きながら、夢の世界にいわば二度足を踏み入れる《子供の情景》には、一層深い世界が感得され、現象界を離れた幽界のメッセージを聞くことも出来る。そして、独立した1曲として浸透してしまった〈トロイメライ〉には、見逃してしまいがちな第12曲とのコンビネーションがあることを思いささなくてはならない。なぜなら、H音の連続がけだるい〈まどろむ子供〉の曲趣を見直すことが必要だからだ。

### 2-3 楽譜から知る詩人

詩人というキーワードを得て、我々はシューマンの夥しい歌曲の中から《詩人の恋》作

品 48 を思い出さずにはいられない。もちろん、この作品に於ける詩は作曲家によるものではない。そして Heine の詩に触発された作曲家がシューマンだけであつたわけでもない。にも拘わらず、例えば、《詩人の恋》の〈Ich hab' mich im Traum geweint〉(譜例 1) のピアノ伴奏部と《子供の情景》の〈Der Dichter spricht〉(譜例 2) のエンディング音型を見比べると、拍子こそ違え類似した音型が見られ、シューマンの阿頼耶識を彷彿とさせる。Heine の詩に感興を得たシューマンが、「詩人 Dichter」という言葉を通して、言葉遣いならぬ音型遣いの類似を見せることに、偶然以上の無意識界の仕業を見るのはいささか短絡的だろうか。

譜例 1

**XIII.**

Leise.

Ich hab' mich im Traum ge - wei - net, mir

träum - te, du lä - gest im Grab. Ich wach - te auf, und die

Thr - ne floss noch von der Wan - ge her - ab. Ich hab' mich im Traum ge -

weinet, mir träumt, du ver - lies - sest mich. Ich wachte

R. S. 424.



頭や、H-G-F-E(Eis) (譜例3) の音列などが類似し、見えざる手がシューマンの無意識界で作曲に働きかけた可能性を見る。

譜例3



第3章 シューマンの夢と音風景

3-1 見えない音風景

《子供の情景》を通して弾いてみると、聴衆として聞く時以上に、H (ロ音) が多いという印象を受ける。開始音がH音である曲は、第1曲、第3曲、第4曲、第11曲、第12曲の5曲で全体のほぼ半数を占め、しかも第11曲と第12曲に於いては、拘りのようなH音が繰り返し演奏される。

作品はト長調で開始され、ニ長調やロ短調、イ長調を経て、中央の第7曲〈トロイメライ〉で初めて、方向変換をしてフラット系のヘ長調になるが、その後、ハ長調、嬰ト短調やホ短調などを巡り、最終的にト長調に帰ってくる。つまり、フラット系は第7曲、第8曲のヘ長調のみであり、冒頭にはさほど表向きではなかったH音の存在が、終盤に差し掛かるほど表面化する。これも何かの潜在意識の表れであろうか。

示唆的な〈トロイメライ〉と、続く第8曲〈暖炉のそばで〉は共に同じ音列C-F-Eで開

始され、両曲は変奏曲のような関係を持つ。続くハ長調の第9曲〈木馬の騎士〉は、近親調内の移行であったところに、突然、第10曲〈むきになって〉が嬰ト短調という遠隔調で現れる。この辺りからH音が耳につくのであるが、シューマンの作為的なものなのか、偶然なのかと問いかげながら、原語タイトルが醸す「真面目すぎるほどに、深刻になりすぎて (Fast zu ernst)」と邦訳「きまじめ」を、H音の性格と共に味わうことはピアニストの醍醐味である。思えば、J.S.バッハの《ミサ曲 ロ短調》BWB 232もF.リストの《ピアノソナタ》ロ短調も、H音が持つシリアスな世界を具現化しているのだ。

また、曲の最後に見られる数小節にわたる *ritardando* 表記 (第2曲, 第4曲, 第5曲, 第7曲, 第8曲, 第10曲, 第12曲, 第13曲) も、偶然とは思えない多出である。これについては、第2章で述べたように、シューマンが詩人の口調を終わり近くで少しずつ遅くしているとも捉えられよう。

### 3-2 夢の射程

第1章で各版の翻訳語を比較したが、〈トロイメライ〉に関しては「夢」と和訳されたものは少なく (今回は全音版に一例を見た)、多くの版においてトロイメライというカタカナ表記のままであった。これはなぜなのであろうか。夢はどこへ行くのであろうか。

ロマン主義の神髄である夢をドイツ語に留めておくことで、時代を超えて立ち上る新鮮なもう一つの夢を期待しているのか。A. Brendel は先述の *Music sounded out* の中で、H. Pfizner (1869~1949) と A. Berg (1885~1935) のトロイメライをめぐる見解の相違<sup>(16)</sup>に触れ、Pfizner がトロイメライを *inspiration* の権化のように扱い、この曲の前では「言葉を失う」というような誇大表現をしていることについて、同意しかねると述べている<sup>(17)</sup>。

夢に関しては古今東西、様々な研究が重ねられ、特にユングを初めとする心理学的アプローチは、諸芸術の側面を多角的に観察する際の参考になると考えるが、現実と非現実の狭間に橋を架ける夢は、シューマンの最も惹かれるエリアであった。その行き着く先に何があるのかは誰にとっても未知であり、彼は未踏の地ゆえの憧れを物語 (作品) にした。すなわち、思考できないものが違う次元で現れたものとして、夢を音楽で掬い取った。

さて、先述したように、全体の中央に位置する〈トロイメライ〉は一種の分水嶺となっていると解される。演奏に際しては、繰り返しをすると全体で32小節の小品であり、中央が複縦線の地点③となるのだが、明らかにここから水脈が変わることがわかる (譜例4)。二種類の四度跳躍 C-F と F-B (一回のみ) が船頭となり、聴衆も演奏者も音海を誘われるように進む。波のような揺れの中で、現実と非現実、主・客の間を行き来する描写は、シューマンの真骨頂である。

## 譜例 4

Träumerei

7. M. M. ♩ = 100

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

ritard. ritard. ritard. ritard.

p

## 3-3 静と動

「情景」というキーワードから、後期の《森の情景》作品 82 に目を転じてみると、ここには動きのない静止画的な標題が多く見られる。ピアニストの演奏により、1 曲ずつに動的インスピレーションが与えられ、《子供の情景》に多く見られた人間に関わる標題と良きコントラストを成す作品である。言い換えれば、1839 年作曲の《子供の情景》に対して、1848 年～1849 年作曲の《森の情景》の中では、シューマンのサウンドスケープが違う様

相を呈し、子供という対象から自然(森)という対象に、彼の視点が移行したと考えられる。

《森の情景》作品 82

1. Eintritt 森の入り口
2. Jäger auf der Lauer [原題 Jägersmann auf der Lauer] 獲物を狙う狩人
3. Einsame Blumen 孤独な花
4. Verrufene Stelle [原題 Verrufener Ort] 不気味な場所
5. Freundliche Landschaft [原題 Freier Ausblick] 親しみのある風景
6. Herberge [原題 Jägerhaus] 宿
7. Vogel als Prophet 予言の鳥
8. Jagdlied 狩の歌
9. Abschied 別れ

(『ニューグローヴ世界音楽大辞典 8』 p.447)

この作品について、原題との比較で最も興味を引くのが、第5曲の〈Freier Ausblick〉から〈Freundliche Landschaft〉への転換であり、瞬間的な Ausblick から時間制限のない Landschaft へと意味的ニュアンスの大きな移行が浮き彫りになる。これは、その前につく形容詞とのコンビネーションで捉えるべき概念であろうが、解放された自由な一瞬 (Freier Ausblick) に親しい風景 (Freundliche Landschaft) を見るとは、いかにもロマン派的な発想である。

## 結び

音楽の世界では、形式と内容の臨界線が見えない。まして、それを言葉で表現しようとすると、ますます迷路に迷い込む。にもかかわらず、その衝動に駆られるのは人間が飽くなき美の探究者であるからで、触れることのできないものに近づきたい本能から、無意識のうちに我々はそれを試みる。

心的エネルギーの発露として立ち現れた音楽には、眼前に映る景色と心の内の情景を、作曲家が融合させた結果がある。そして、それを味わう過程で、演奏家も聴衆も知らず知らずのうちにコトバ<sup>(18)</sup> (何語と規定できない言語) を介在させている。

一方、心の風景に心情を加味してコトバにする人は詩人である。音楽に潜む言語化された内容は、原語から様々に翻訳され、TPO を変えて解釈され、時に違う意味方向へと進んでいく。それでも、作品が後世への問いかけを続ける限り、常に時空を超えた新しい生命が生まれる。

今回の《子供の情景》の考察を通して、作曲家、演奏者、聴衆が三位一体として「詩人」であることが推測できた。更に、詩人と私、私と子供、というシンクロが導く先には、訳しきれない「夢」トロイメライという世界があることを改めて確認し、無数の因果律が絡み合う音楽境地を多少なりとも言語化したつもりである。

技巧的には難しくない故に、とすればピアニストが立ち止まって深意を探る機会を逸しがちな《子供の情景》に、哲学的思考の端緒を見つけることが出来たことを契機に、今後も音楽が言葉に託したほの暗い魅力に迫ってみたい。

注

(1) *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol.21, No.2,1990, pp.161-178.

(2) *Noise: The Political Economy of Music*, (French title: *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*) Translated by Brian Massumi, University of Minnesota Press, 1985.

(3) Thomas Alan Brown, *The Aesthetics of Robert Schumann*, (Philosophical library, 1968), p.161.

(4) T.A.Brown, *ibid.*, p.161. “.....Once the eye has been guided to one point, the ear no longer judges independently.”

(5) Th.A.Brown, *ibid.*, p.162. “.....that a well-chosen sign always enhances the hotel and the store, and that the crowd can be nourished not only with bread, but also with words. Titles, therefore, are necessary to us for our work..... I simply choose a meaningful title which has both validity and significance for the whole story.”

(6) 柳父章『翻訳の思想』平凡社選書 54, 1977年, p.12.

(7) 山野誠之「楽曲分析の研究Ⅱ～R.Schumann: Kinderszenen, Op.15の理論的・美学的分析(その1)」『長崎大学教育学部人文科学 研究報告 39』, 1989年, p.37.

(8) Alfred Brendel, *Music sounded out*, “Testing a grown-up player: Schumann’s ‘Kinderszenen’”, p.144, 1992.

(9) Taylor の論文から“the highly power of poetry”の筆者訳。

(10) A.Brendel, *op.cit.*, p.148.

(11) ハンス=ヨーゼフ・オルタイル編『シューマン 愛の手紙』喜多尾 道冬, 荒木 詳二, 須磨 一彦訳, 国際文化出版社, 1982年。

1832年から1855年にかけてクララとの間に交わされた2万通にも及ぶ手紙は、オルタイル編の版でも指摘されているように、1837年から1840年の結婚直前までの手紙が多く、1840年以降は家計簿やメモのようなもの以外には、彼らの心情を読み取るような書簡はわずかしかないという。

(12) *Ibid.*, p.138.

(13) *Ibid.*, p.99.

(14) *Ibid.*, p.134.

(15) A.Brendel, *op.cit.*, p.142.

(16) A.Berg の論文を基にした Mosco Carner の“Pfitzner v. Berg or inspiration v Analysis”, *The Music Times*, 1977.がある。

(17) A.Brendel, *op.cit.*, p.142.

(18) 井筒俊彦が『意識と本質—精神的東洋を求めて』(1983)に於いて用いた語。

参考文献

Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*, (French title: *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*) Translated by Brian Massumi, University of Minnesota Press, 1985.

Brendel, Alfred. *Music sounded out*. New York: The Noonday Press, 1992.

Brown, Thomas. Alan. *The Aesthetics of Robert Schumann*. New York: Philosophical library, 1968.

Carner, Mosco. "Pfitzner v. Berg or Inspiration v. Analysis" in *The musical Times*, 1977.

オルタイル, ハンス＝ヨーゼフ編『シューマン 愛の手紙』喜多尾道冬, 荒木詳二, 須磨一彦訳、国際文化出版社, 1986年。

Schmidt, Matthias. *Komponierte Kindheit*. Regensburg: Laaber Verlag, 2004.

Taylor, Timothy D. "Aesthetic and Cultural Issues in Schumann's 'Kinderszenen'" in *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, Vol.21, No.2, 1990.

柳父 章 『翻訳の思想』平凡選書 54, 1977年。

『ニューグローヴ世界音楽大事典』第8巻, 講談社, 1993年。

〈楽譜〉

Schumann, Robert. *Kinderszenen op.15, Album für die Jugend op.68*. Herausgegeben von Wolfgang Boetticher. München: G.Henle Verlag, 1977.

Schumann, Robert. *Klavierwerke 1*. Herausgegeben von Emil von Sauer. Frankfurt Newyork London: C.F.Peters.

Schumann, Robert. 『こどもの情景』, ヨアヒム・ドラハム校訂, 藤本一子訳, ウィーン原典版音楽之友社, 1998年。

シューマン, 『子供の情景とアベッグ変奏曲』, 東京: 全音楽譜出版社, 1957年。

Schumann, Robert. *Waldszenen op.82*, Herausgegeben von Wolfgang Boetticher. München: G.Henle Verlag, 1985.

Schumann, Robert. *Lieder Band 1 Original -Ausgabe*. Herausgegeben von Max Friedlaender. Frankfurt: C.F.Peters.

## アドルフ・クレーナーと出版社の拡大について — 19 世紀後半の出版業界を巡る状況に関する考察

竹田和子

はじめに

産業が大きく発展した 19 世紀には、出版業界にも大きな変化がもたらされた。次々と発明される新しい印刷技術、輸送技術、そして識字率の向上により、全国規模で読書人口が爆発的に増大した。数の増えた出版業者、書籍業者の中には他の出版社を吸収合併し、大企業へと発展するものも現われた。同時に自分たちの業界を組織化し、商売上のルールを整備しようとする努力が続けられた。グスタフ・アドルフ・クレーナー Gustav Adolf Kröner (1836-1911)<sup>(1)</sup> は、書籍業界の全国組織である書籍商取引所組合(以下書籍商組合)会長を約 10 年勤めた人物だが、彼の経歴にはこの業界の動向がよく反映されている。それを辿ることで 19 世紀後半から 20 世紀にかけての出版を巡る状況がより理解できるはずである。

### 1 クレーナー社の発展

19 世紀末のドイツの出版業界で大きな役割を果たしたアドルフ・クレーナーはシュトゥットガルトで生まれた。ギムナジウム卒業後にオペラ歌手を目指しパリに留学するが、経済的に立ち行かず断念、俳優になる夢も諦めた後、1855 年にシュトゥットガルトのヴィルヘルム・バッハ Wilhelm Bach 書店で徒弟の修行を始めた。1859 年にシュトゥットガルトの老舗印刷業者カール・メントラー Carl Mäntler (1799-1859) の娘アマーリエ Amalie (1838-1905) と結婚すると、義父から王宮・官房印刷所を譲り受けた。これが彼の出版業者としての実質的なスタートとなる。1862 年に付設した出版社を A.クレーナー出版として印刷所から切り離すと、ファルンハーゲン・フォン・エンゼーエルスナー書簡集(Karl August Varnhagen von Ense, 1771-1833, Konrad Engelbert Oelsner, 1769-1828)、ミュンヘンでの修業時代に知り合うことができたエマヌエル・ガイベル Emanuel Geibel (1815-1884)、パウル・ハイゼ Paul Heyse(1830-1914)、さらにパウル・リンダウ Paul Lindau(1839-1873)やヘルマン・クルツ Hermann Kurz (1813-1873) らの作品出版も手がけるなど順調な経営を行っていた。1867 年にアドルフ・ベッヒャー Adolph Becher、1870 年 (1873 年という説もある) にアドルフ・クラッベ Adolph Krabbe という小規模な出版社を 2 社買い取り、教科書や作家ハンス・ホプフェン Hans Hopfen (本名 Ritter Hans Demetrius von Hopfen 1835-1904)、ヴォルフガング・メンツェル Wolfgang Menzel (1798-1873)、フリードリヒ・ヴィルヘルム・ハックレンダー Friedrich Wilhelm

Hackländer (1816-1977)、エルンスト・エックシュタイン Ernst Eckstein (1845-1900)、ルイーゼ・ミュールバッハ Luise Mühlbach (1814-1873)、作曲家ローベルト・フォン・ホルンシュタイン Robert von Hornstein (1833-1890)らの作品を獲得した。1867年に兄カール Carl (1835-1929)が入社、翌年から経営に加わり (1883年まで)、1864年から印刷所を担当していた弟パウル (1839-1900) と共に家族そろってこの出版社を発展させていった。活版印刷の専門家だったパウルのもとで印刷所は成長し、1870年代末には大手出版社コッタ社の印刷所を借りていたが、1886年にはそこを買い取り、それは後に兄アドルフがコッタ社本体を買い取ることに繋がった。

クレーナーは 1877 年に出版社と印刷所を再び一つにまとめ、クレーナー兄弟社 Gebrüder Kröner を作った。彼は単行本の出版だけにとどまらず、『シュヴァーベン・フォルクス新聞』 Schwäbische Volkszeitung も手に入れ、1884年にはドイツ最大の家庭雑誌『ガルテンラウベ』 Die Gartenlaube を発行者エルンスト・カイルの遺族から買い取った。1886年からはクレーナーの息子アルフレート (1861-1922) がこの雑誌の指揮を取った。クレーナー社は出版物の比重を挿絵入り雑誌に移していき<sup>(2)</sup>、同じ年に R. ヒェリウス出版 R. Chelius の青少年向け雑誌部門を買い取り、その2年後には『皆のための本』 Buch für Alle や『時代の挿絵入り年代記』 Illustrierte Chronik der Zeit など挿絵入り雑誌に特化した出版を行っていたヘルマン・シェーンライン Hermann Schönlein (1833-1908) の出版社を買収するなど<sup>(3)</sup>、会社の規模をますます拡大させていった。

さらに 1882 年に『世界文学叢書』 Die Bibliothek der Weltliteratur を共同で出版していた J. G. コッタ社を、251 万マルクという大金を投じて獲得した。<sup>(4)</sup> 1889年にヴィルヘルム・シュペーマン Wilhelm Spemann (1844-1910) との間で合併交渉がまとまり、翌 1890 年 1 月 1 日付けで株式会社ユニオン・ドイツ出版社 Union Deutsche Verlagsgesellschaft (以下ユニオン) が誕生した。資産は 500 万マルクに上ったという。<sup>(5)</sup> ただし、コッタ社とエルンスト・カイルの会社はユニオンには含まれず、独立した形でクレーナーの所有となっていた。このユニオンはさらに、1891年にベルリンの F. アンド P. レーマン社 F. und P. Lehmann の一部、1899年にライプツィヒの A. G. リーベスキント社 A. G. Liebeskind、1901年にはベルリンのヴィルヘルム・ヘルツ社 Wilhelm Hertz を買い取り、それらの出版社の作家達を獲得した。その一方で、コッタから発行され、ステータスの高かった『一般新聞』 Allgemeine Zeitung は有限会社として独立させ、1904年には『ガルテンラウベ』を他のいくつかの雑誌と共にベルリンのアウグスト・シェルル (1849-1921) に売却した。同年アドルフ・クレーナーはユニオンから退き、コッタ社の単独オーナーとして 1911 年のその死までコッタ社を率いた。

アドルフ・クレーナーには子供が 3 人いた。長男アルフレートは 1898 年に父の会社の一部をもとに自らの出版社を立ち上げ、その会社は今日に至っている。次男ローベルト Robert (1869-1945) は姉アルヴィーネ Alwine (1862-1925) の夫ハインリヒ・ベック (1853-1914) と共にコッタ社とユニオンを継いだ。第 2 次世界大戦中に完全に破壊された後、

彼らの子孫達は会社を再興したが、結局ユニオンは 1978 年に解体され、複数の出版社に引き継がれた。コッタ社は既に 1956 年に売却され、最終的に 1977 年にエルンスト・クレット社 Ernst Klett が獲得して現在はクレット・コッタ社という巨大出版社になっている。

## 2 出版者から出版社へ

出版社は出版業者の人柄に強く影響を受けていた。印刷刊行物の流通が 18 世紀までと比べて格段に増大した 19 世紀になっても、出版業はいまだ個人事業の要素を色濃く残していた。出版社というより出版者の方が正確な表現だろう。道徳週刊誌など定期刊行物が多く出版されるようになった 18 世紀から 19 世紀前半にかけては、自らの理想を世に広め、人々を啓蒙したいと望む個人が記事を書き、編集作業も自分で行うなど、印刷作業自体は行わないにしても、著者と編集者が同一であることは珍しいことではなかった。同じ教養層に属する著者と出版人の関係は非常に近く、また読者も同質の集団から成り立っていた。しかし 19 世紀半ば以降、読書人口が拡大し、新しい技術が開発されるにつれ、その関係は次第に変化していった。自らの理念を高く掲げ、利潤追求は眼中にないとする出版業者がいる一方で、市場の動向に目を光らせ、社会的ステータスを熱望するタイプの業者も現われるようになった。文化と商売のバランスの取り方はそれぞれの出版業者で異なっていた。<sup>6)</sup>先に述べたアドルフ・クレーナーの出版事業はそのような変化を典型的に表しているのである。

個人事業の要素が強かった出版社では、あらゆる重要な決定事項は出版者一人が行った。ドイツ出版業について詳しい研究を行ったゲオルク・イェーガー Georg Jäger は、マイヤー百科事典を出版したヨーゼフ・マイヤー Joseph Meyer (1796-1856) が息子に対して述べた次のような言葉を紹介している。「全てを自分で行うこと、全てを自分で塩梅し、引き受けること、これが繁栄の礎だ。[...]あらゆる点で繁栄はどこにあっただろうか。私が全ての仕事を行い、自分で管理したあらゆるところにだ！そして世の中はこうしたものなのだ。これを戒めとしなさい。『全てを自分で』—これがおまえの座右の銘だ。」<sup>7)</sup>多くの出版業者は、原稿審査、編集、制作、会計を全て自ら行い、時には付属の書店で顧客の応対も行った。<sup>8)</sup>このような出版者のもとで働く人の数も非常に限られていた。後に大出版社となるシュプリンガー社 Springer には、1877 年の時点で、従業員は、全般的な仕事を行う助手、注文書の処理や発送を行う職員、徒弟、梱包係の 4 人で、出版業者特有の仕事、例えば原稿チェック、出版に関わる様々な交渉、例えば紙の納入業者、印刷業者、挿絵などの芸術機関、製本業者、書店などとのやりとり、さらに広告文書作成、帳簿記入は全て出版者自身が行ったのである。

しかし流通する出版物の量が爆発的に増大すると共に、出版社の規模も拡大した。シュプリンガー社の従業員数は 1906 年には 65 人になっていた。さらに 1815 年創業で法律関係の専門書を出版していたカール・ハイネマン社 Carl Heynemann は 1871 年には従業員は 4 人だったが、第一次世界大戦が始まったときには 80 人になっていた。<sup>9)</sup>印刷部門も持

つような多角的経営の出版社の場合、その規模はさらに大きくなった。そのような会社では多くの場合、技術部門は印刷、製本、活字鋳造、ステロ版製版、石版印刷などさらに細分化されており、それぞれに専門の技術者がいた。そしてそれらの従業員数は出版部門を遙かに上回っていた。古典主義の代表的作家達の著作権が消失した 1867 年に彼らの著作を廉価版で大量出版したレクラム社 Reclam では、1887 年に出版部 15 人の従業員数に対し、印刷所では 100 人以上が働いていた。ドイツ語圏最大の多角的経営出版社の一つだったブライトコプフ&ヘルテル社 Breitkopf & Härtel は、1869 年には全従業員 227 人の内、販売部の従業員が 18 人、つまり約 6.5% で、残りは印刷関係の部署に従事していた(書籍印刷所が 108 人、石版印刷所が 24 人、活字鋳造所が 24 人、製本所が 20 人、楽譜印刷所が 14 人)。1914 年頃には、全従業員は 902 人(内営業部門は 112 人)となった。約 45 年間で従業員数は約 3.3 倍に増え、1000 人近くの社員を抱える大企業に成長したのである。<sup>(10)</sup>

先に述べたアドルフ・クレーナー社については、2006 年にフランクフルト・アム・マインのドイツ国立図書館に寄贈されたユニオンの記録文書に、従業員についての資料もあるのだが<sup>(11)</sup>、今回、その調査にまで至らなかったため、先に紹介した出版社のような詳細は分からなかったのだが、状況について大きな差はないだろう。クレーナー社はユニオン設立により、800 人の従業員を抱える南ドイツ最大の出版グループとなったからである。この巨大企業の設立には、当然アドルフ・クレーナーとその家族だけの資金では足りず、銀行家キリアン・シュタイナー Kilian Steiner (1833-1903) や大規模な染料会社を営んでいた企業家グスタフ・ジグレ Gustav Siegle (1840-1905) らが関わっていた。経済活動で大きな富をつかむのと同時に、社会事業や芸術活動などに資金を投入することでドイツの文化に深く寄与した企業家も多くいたのである。

出版社は巨大企業に成長するにつれ、社屋も出版業の中心地ライプツィヒ、ベルリン、そしてシュトゥットガルトに一ブロック全体を占めるほど大規模なものになり、他業種の大企業家と同様、1880 から 90 年代には、市の中心部からより環境の良い郊外に邸宅を構え、住居と職場を分離するようになった。<sup>(12)</sup>そしてやはり多くの他の業種の企業家と同様に、勲章、称号で自らを飾ろうとした。クレーナーに会社を売却したコッタ家が 1822 年以来男爵の爵位を持っていたように、貴族の爵位を得たものもいた。名誉博士号も特に学術出版を行う出版業者にとっては自らの「キャリアの仕上げ」<sup>(13)</sup>として熱望された。クレーナーも 1909 年にテュービンゲン大学とミュンヘン大学で名誉博士号を授与された。彼はさらに 1888 年にライプツィヒの名誉市民になり、1904 年にはヴェルテンベルク王冠勲章名誉十字章を得て、貴族扱いとなり(爵位、世襲はなし)、名字には「フォン」が添えられることになった。それに加えて枢密商業顧問官の称号も獲得している。1825 年設立の全国組織であるドイツ書籍商組合の会長を 1882 年から 1888 年までと 1889 年から 1891 年まで勤め、定価制度を導入して長年の課題だった書籍の投げ売り問題を解消に導いた。さらに書籍業界に存在していた様々な組織を書籍商組合の傘下にまとめることに成功した。この改革は彼の名前を取って「クレーナー改革」と呼ばれている。<sup>(14)</sup>この功績により、彼

は 1909 年に書籍商組合名誉会員となった。彼の経営上、組織活動上の経歴は、当時の出版業者にとっての成功例だったといえるだろう。

#### まとめ

以上見てきたように、アドルフ・クレーナーは書籍店で徒弟修行を始め、結婚により印刷所を譲り受けて兄弟と共に出版社を運営、次第に事業規模を拡大し、他の出版社の買収により巨大グループ会社に成長させた。19 世紀後半には専門分野を絞った小規模な出版社が生き残る一方、買収されて消えていった出版社も多かった。この時期には家庭雑誌が流行しており、ライバル誌とは読者対象をずらすなどして、読者の要望にきめ細かく対応した多様な雑誌が発行されていた。しかし 20 世紀に入る頃には、出版社の吸収合併によりライバル関係にあった雑誌も統合され、家庭雑誌の多様性は失われることになった。それはまた家庭雑誌が衰退する時期と重なっていたのである。書籍出版業界の全国組織をまとめてその近代化に貢献し、「ドイツ書籍商業界のビスマルク」<sup>(15)</sup>とも呼ばれたアドルフ・クレーナーの経歴には 19 世紀後半の出版業界の組織化と集中化がまさに体现されていたのである。

#### 注

- (1) アドルフ・クレーナーの経歴と、彼の出版事業の展開については以下の文献を参照。  
Rudolf Schmidt: Deutsche Buchhändler. Deutsche Buchdrucker. Bd. 3. Berlin/Eberswalde 1905, S. 583-584. <http://www.zeno.org/nid/20011436492> (2017 年 10 月 1 日閲覧)、Hermann Staub: Adolf Kröner und die Union Deutsche Verlagsgesellschaft. In: Dialog mit Bibliotheken. Ausgabe 2006/2. Deutsche Nationalbibliothek Leipzig/ Frankfurt a.M. 2006, S. 41-47. [d-nb.info/993833586/34](http://d-nb.info/993833586/34). (2017 年 10 月 6 日閲覧)、Diether Barth: Zeitschrift für Alle. Das Familienblatt im 19. Jahrhundert. Ein sozialhistorischer Beitrag zur Massenpresse in Deutschland. Arbeiten aus dem Institut für Publizistik der Universität Münster. Bd. 10. Dissertation. Münster 1974, S. 328-338, 375-384.
- (2) Vgl. Barth, a.a.O., S. 335.
- (3) Vgl. ebd., S. 375f.
- (4) Vgl. Staub, a.a.O., S. 42.
- (5) Vgl. Barth, a.a.O., S. 335.
- (6) Vgl. Georg Jäger: Der Verleger und sein Unternehmen. In: Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Im Auftrag des Börsenvereins der Deutschen Buchhandels herausgegeben von der Historischen

Kommission. Bd. 1: Das Kaiserreich 1870-1918. Teil 1. Frankfurt a.M.  
Buchhändler-Vereinigung GmbH 2001. S. 218.

- (7) Zit. nach Jäger, ebd., S. 245. [...]は筆者による省略。
- (8) Vgl. ebd.
- (9) Vgl. ebd., S. 246f.
- (10) Vgl. ebd., S. 247f.
- (11) Vgl. Staub, a.a.O., S. 44.
- (12) Vgl. Jäger, S. 278f.
- (13) Ebd., S.238.
- (14) Vgl. Schmidt, a.a.O., S.584, 戸叶勝也著：『ドイツ出版の社会史 グーテンベルクから現代まで』 三修社 1992年、193ページ以下参照。
- (15) Staub, a.a.O., S.41.

大阪音楽大学大学院音楽研究科  
修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目  
修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目  
(2016 年度)

修士作品の曲目及び修士作品に関する論文の題目

1. 作曲専攻(作曲) ..... 河村 早南  
(演奏曲名)  
Le miroir acoustique  
  
(論文名) フランス近現代音楽と日本におけるその受容と展開

修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目

2. 声楽専攻(オペラ) ..... 岡本 真季  
(演奏曲名)  
Amilcare Ponchielli アミルカレ・ポンキエツリ  
《La Gioconda》より  
  
(論文名) 《ラ・ジョコンダ》におけるジョコンダの人物像-
3. 声楽専攻(オペラ) ..... 岡本 優香  
(演奏曲名)  
Giuseppe Verdi ジュゼッペ・ヴェルディ  
《La Traviata》より  
  
(論文名) 《La traviata》におけるヴィオレッタの音楽的表現について
4. 声楽専攻(オペラ) ..... 紙谷 一帆  
(演奏曲名)  
Giuseppe Verdi ジュゼッペ・ヴェルディ  
《Rigoletto》より  
  
(論文名) 《リゴレット》原作と音楽から読み取るジルダの人物像
5. 声楽専攻(オペラ) ..... 近藤 勇斗  
(演奏曲名)  
Gaetano Donizetti ガエターノ・ドニゼッティ  
《L'elisir d'amore》より

(論文名) 《L'elisir d'amor》におけるネモリーノの人物像

6. 声楽専攻(オペラ) ..... 森 千夏  
(演奏曲名)

Gaetano Donizetti ガエターノ・ドニゼッティ  
《Lucia di Lammermoor》より

(論文名) オペラにおける「狂女」の表現 G・ドニゼッティ《ランメルモールのルチア》を中心に

7. 声楽専攻(オペラ) ..... 山本 千尋  
(演奏曲名)

Ruggero Leoncavallo ルッジェーロ・レオンカヴァッロ  
《I Pagliacci》より

(論文名) ヴェリズモ・オペラ《道化師》におけるコンメディア・デッラルテの役割について

8. 声楽専攻(歌曲) ..... 浦野 裕毅  
(演奏曲名)

Franz Schubert フランツ・シューベルト  
《Der Taucher》 D 77

(論文名) 芸術作品としてのバラード —シューベルト《潜水夫》D77—

9. 声楽専攻(歌曲) ..... 得丸 黎大  
(演奏曲名)

Francis Poulenc フランシス・プーランク  
Toréador (Chanson Hispano-Italienne) FP 11

《Quatre chansons pour enfants》 FP 75

- 1.Nous voulons une petite soeur
- 2.La tragique histoire du petit René
- 3.Le petit garçon trop bien portant
- 4.Monsieur Sans-Souci  
Il fait tout lui-même

《Chanson villageoises》 FP 117

- 1.Chansons du clair tamis
- 2.Les gars qui vont à la fête
- 3.C'est le joli printemps
- 4.Le mendiant
- 5.Chanson de la fille frivole

6. Le retour du sergent

《Deux poèmes de Louis Aragon》 FP 122

1. C

2. Fêtes galantes

《Les chemins de l'amour》 FP 122

valse cheminée

(論文名) プーランクと「シャンソン」

10. 声楽専攻(歌曲) ..... 宮本 佳奈

(演奏曲名)

Gustav Mahler グスタフ・マーラー

《Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit》

Aus! Aus!

Um schlimme Kinder artig zu machen

Scheiden und Meiden

《Kindertotenlieder》

1. Nun will die Sonn' so hell aufgehn!

2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen.

3. Wenn dein Mütterlein.

4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!

5. In diesem Wetter!

(論文名) 女性歌手にとってのマーラー ～《亡王子をしのぶ歌》を中心に～

11. 声楽専攻(歌曲) ..... 吉野 安奈

(演奏曲名)

Wolfgang Amadeus Mozart ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト

《Exsultate, jubilate》 K.165

《Grabmusik》 K.42

Betracht dies Herz und frage mich

《Messe c-moll》 K.427

Et incarnatus est

(論文名) 未完のミサ曲が演奏される理由 —W.A.モーツァルト《ミサ曲ハ短調》K.427 について

12. 器楽専攻(ピアノ) ..... 櫻井 奈月

(演奏曲名)

Ludwig van Beethoven ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン  
ピアノ・ソナタ 第 30 番 ホ長調 op. 109  
ピアノ・ソナタ 第 31 番 変イ長調 op. 110

(論文名) ベートーヴェンの後期作品における宗教性

13. 器楽専攻(ピアノ) ..... 伊石 有里  
(演奏曲名)

Nikolai Kapustin ニコライ・カプースチン  
24 の前奏曲 op.53 より

(論文名) カプースチンの演奏法に関する一考察 ～24 の前奏曲作品 53 を通して～

14. 器楽専攻(ピアノ) ..... 澤田 奈津季  
(演奏曲名)

Robert Schumann ローベルト・シューマン  
アラベスク ハ長調 op.18  
謝肉祭 op.9

(論文名) R.シューマンの標題音楽における一考察

15. 器楽専攻(ピアノ) ..... 千葉 いづみ  
(演奏曲名)

Wolfgang Amadeus Mozart ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト  
前奏曲とフーガ ハ長調 K. 394  
幻想曲 ハ短調 K. 475  
ピアノ・ソナタ 第 14 番 ハ短調 K. 457

(論文名) モーツァルトのクラヴィーア作品に見られる大バッハとクリスティアン・バッハからの影響についての考察

16. 器楽専攻(ピアノ) ..... 西田 晴香  
(演奏曲名)

Sergei Rakhmaninov セルゲイ・ラフマニノフ  
絵画的練習曲集 op. 39

(論文名) S.ラフマニノフの作風の変遷 —《絵画的練習曲集》に関する考察—

17. 器楽専攻(ピアノ) ..... 前川 裕介  
(演奏曲名)

Claude Debussy クロード・ドビュッシー  
12 の練習曲

(論文名) ドビュッシーの後期スタイルに関する考察 ～12の練習曲を中心に～

18. 器楽専攻(管弦打) ..... 水井 明日香

(演奏曲名)

Wolfgang Amadeus Mozart ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト  
Konzert für Horn und Orchester D-dur K.412(386b)

Frigyes Hidas フリジェシユ・ヒダシユ

Horn Concerti No.1

(論文名) モーツァルトとロイトゲープ ―ホルン協奏曲第1番ニ長調 K.412(386b)を中心に―

19. 器楽専攻(管弦打) ..... 三浦 裕梨香

(演奏曲名)

Charles Camille Saint-Saëns シヤルル・カミーユ・サン＝サーンス

Romance en Ut majeur op.48

Sonate pour piano et violon n°1 en ré mineur op.75

(論文名) 19世紀後半バリの音楽界におけるサン＝サーンスの役割

―ヴァイオリン・ソナタ第1番ニ短調作品75をめぐって―

[作曲者名、演奏曲名は修士演奏会のプログラムに基づく。また、論文名は本人記載の題目届に拠る。]

## 2017年度 研究助成報告

### 研究助成

#### 特別研究(芸術分野)

#### 実施日順

- ・ 青柳いづみこ 1917年のドビュッシー ～最後のコンサート～  
(2017年9月30日(土)14:00 浜離宮朝日ホール)  
2017年11月25日 報告書提出
- ・ 土井 緑 土井 緑 ピアノリサイタル ～パリで煌めく作曲家達 Vol.3～  
(2017年10月26日(木)19:00 ザ・フェニックスホール)  
2018年3月 報告書提出予定
- ・ 油井美加子 油井 美加子 ピアノリサイタル  
(2017年11月1日(水)19:00 兵庫県立芸術文化センター 小ホール)  
2017年12月18日 報告書提出
- ・ 久保洋子 未来の音風景 Vol.3 能楽と現代音楽 -舞囃子とコンテンポラリーダンス-  
(2018年1月23日(火)19:00 兵庫県立芸術文化センター 小ホール)  
2018年2月13日 報告書提出

#### 特別研究(学術分野)

- ・ 橋本龍雄 古代楽器「土笛」制作における“成形不良ゼロ”をめざす製作方法の開発  
(研究期間 2年[2016年度、2017年度])  
2018年3月 報告書提出予定

#### 研究成果出版

- ・ 藤井快哉 「Yoshiki Fujii plays Chopin I」 「Yoshiki Fujii plays Chopin II」 (CD)  
(2017年10月 刊行)  
2017年10月31日 報告書提出



執筆者一覧（掲載順）

永田孝信（作曲）

芝池昌美（音楽学）

片岡リサ（邦楽）

長岡紫（大学院）

竹田和子（外国語）

研究委員会構成員（五十音順）

|      |       |
|------|-------|
| 北野裕司 | 駒井肇   |
| 住谷秀夫 | 高橋徹   |
| 田中由也 | 土井緑   |
| 西村理  | *橋本龍雄 |
| 藤本敦夫 | 松本昌敏  |

\*印は編集代表

---

研究紀要 第五十六号

2018年3月1日 発行  
(2018年3月31日 WEB公開)

編集 研究委員会

発行

大阪音楽大学  
大阪音楽大学短期大学部  
〒561-8555  
大阪府豊中市庄内幸町1丁目1番8号  
電話 06-6334-2136  
URL : <http://www.daion.ac.jp/>

---

ISSN 0286-2670

BULLETIN  
OF  
OSAKA COLLEGE OF MUSIC

Vol. LVI

2017

---

Contents

Summaries ..... (1)

**Articles**

Characteristics of Schubert's tonal schemes and harmonic destabilizing techniques:  
Why should the dominant key be avoided? ..... NAGATA Takanobu ..... (6)

Pierre Perrin et la naissance de l'Opéra français : autour de « Lettre écrite à Monseigneur  
l'archevêque de Turin » ..... SHIBAIKE Masami ..... (24)

The Musical Environment of Traditional Music Performers in Korea:  
Based on the Research of Questionnaires and Interviews to Gugak Performers  
..... KATAOKA Lisa ..... (40)

Unspoken words and landscape in R.Schumann's «Kinderszenen» op.15  
..... NAGAOKA Yukari ..... (52)

**Notes**

Zur Erweiterung der Verlagsbuchhandlungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts  
— Dargestellt am Beispiel von Adolf Kröner ..... TAKEDA Kazuko ..... (66)

---

Published by  
**Osaka College of Music**  
**Osaka Junior College of Music**  
**Osaka**  
**JAPAN**