

第84回 定例研究会 報告

日時:2023年7月8日(土)13:00-16:45

場所:国立音楽大学5号館121教室

およびオンライン

司会:朝山奈津子(弘前大学)

内容:研究発表(4件)

※掲載順は、当日の発表順による。

由上 湊子(東日本支部)

言説から見るハインリヒ・マルシュナー——《ハンス・ハイリング》の成立に関する書簡を中心に——

【研究発表要旨】

19世紀ドイツの作曲家ハインリヒ・マルシュナー(1795-1861)は、《吸血鬼》(1828)や《聖堂騎士とユダヤ女》(1829)、《ハンス・ハイリング》(1833)など多くのオペラ作品を遺し、ドレスデン宮廷劇場の音楽監督、ハノーファー王立宮廷劇場の宮廷楽長や総合音楽監督などを務めた人物である。マルシュナー研究において、全集や作品目録は出版されておらず、彼の創作の全体像はいまだ明らかになっていない。また、作曲家の没後50年を機として、20世紀初頭に個々の書簡が発表されたものの、それらを手掛かりとした言説研究は少なく、書簡集の出版にも至っていない。

ドイツ民族が自らのアイデンティティーを追求したドイツ・ロマン派という時代において、3作のロマン的オペラによって成功を収めたマルシュナーは、オペラ創作やその実践の場である劇場について、どのような考えを抱いていたのだろうか。本発表では、自身を取り巻く音楽的な環境や自身のオペラ創作に関するマルシュナーの言説をもとに、その一端を明らかにすることを目的とする。対象とするのは、メンデルスゾーン(1809-1847)に宛てた1840年の書簡、同年の論説、そして《ハンス・ハイリング》の台本作家デフリエント(1801-1877)に宛てた、1831年から1833年の書簡である。

1840年の書簡と論説からは、当時のハノーファー王立宮廷劇場が置かれていた状況に対する彼の態度や、他の作曲家に対する彼の評価を読み取ることができる。マルシュナーは、宮廷のイタリア趣味に対して不満を抱かたわら、ハノーファー人の趣味に言及する中で、同時代の作曲家たちを太陽、月、彗星に例え、一部のフランス人およびイタリア人作曲家を自身と同列に評価していた。

《ハンス・ハイリング》成立をめぐる書簡からは、観客に感情移入されるような魅力的な主人公の描写やセンセーショナルな演出を台本作家に提案するなど、マルシュナーが総合芸術としてのオペラに対する意識を持っている様子が確認できる。また、ドイツ・オペラに特徴的なメロドラマや、オペラの中の台詞に否定的な姿勢も見られたが、実際の作品では台詞、メロドラマ、レチタティーヴオが巧みに使い分けられており、それによって、登場人物が属する二つの異なる世界が音楽的に描き出されていた。

マルシュナーは、イタリアやフランスのオペラの絶大な人気に危機感を持ち、当時のドイツ人オペラ作曲家として、自国のオペラの確立と発展への使命感を抱いていた。また、彼は《ハンス・ハイリング》創作に際して、人物描写や演出に対する配慮などの実践的な意識を持ち、オペラの娯楽性と芸術性を両立させた。このように、マルシュナーの言説を知ることによって、黎明期から最盛期に向かって発展してゆくドイツ・ロマン派という時代の在り様が、彼の視点を通して新たに見えてくるだろう。

【傍聴記】(岡田安樹浩)

19世紀のオペラ史における重要性が認識されているにもかかわらず、ハインリヒ・マルシュナーにかんする先行研究は極めて少ないのが現状である。由上湊子氏の発表は、新資料の発見のようなインパクトこそないものの、かつてさまざまな文献に個別に掲載されていた多数の書簡を丁寧に読み解き、マルシュナーのオペラ創作に対する考えの一端を示すことに成功した。個々の書簡の和訳も十分に価値のある仕事といえるが、本発表のような言説を中心とした研究においては、部分的にでも原文が示されるべきであったろう。

マルシュナーが《ハンス・ハイリング》の作曲中に台本作家エドゥアルト・デフリエントへ宛てた書簡からは、作曲者が積極的に意見する様子が見え、自身では「メロドラマ」を繰り返して拒否しながらも、後の出版譜を見る限り、最終的にはこれを受け入れていたことなどが明らかにされた。ただ、参照された楽譜がおそらく同時代のものではない点など、細かな部分でいま一步の踏み込みが欲しいところではあった。実際、RISMで検索すると、《ハンス・ハイリング》の同時代の筆写譜がいくつも確認できた。今後このようなツールも駆使できるようになると、研究の幅を大きく広げることができるだろう。

配布資料の文献リストにも掲載されていたが、由上氏は武蔵野音楽大学にマルシュナーにかんする博士論文を提出しており、これは同大学リポジトリで全文にアクセス可能である。日本語で読むことのできる貴重なマルシュナー研究としてここにご紹介しておく。

高德眞理(国立音楽大学大学院)

クロード・ドビュッシーと「月 lune」——「月 lune」の音楽表現とその変遷——

【研究発表要旨】

本研究の目的は、クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) の「月」に関する全ての楽曲を選び出し、時系列(初期 1879-1884)(中期 1885-1902)(後期 1903-1917)に並べて分析し、ドビュッシーの「月」に関する音楽表現の変遷を明らかにするものである。ドビュッシーは「音楽だけがその神秘を表現できる」として常に変化する無限、無形の自然である「海」「水」「風」「雲」などを好んで創作の題材にした。中でも「月」や「月の光」に関する楽曲は 27 曲と数が多く、しかも 38 年という長きに亘ってその創作活動は行われた。これにより、ドビュッシーの代名詞とも言うべきピアノ曲〈月の光〉(1890)や後期の傑作《前奏曲集》第 2 巻〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉(1912-1913)等が誕生している。これらドビュッシーを代表する個別の楽曲に対する研究は多く出ているが、「月」や「月の光」に注目をしてドビュッシーとの関係を論じた文献はごく少数(Bhogal 2018, Kautsky 2017)である。その内容は同時代の文学、美術における「月」の表象やピアノ曲〈月の光〉と詩人ヴェルレーヌの関係といった限定的なものであり、楽曲分析は行われていない。ドビュッシーによる「月」の表現を把握するには、ごく限定的な楽曲の分析や詩人との関係だけでは不十分である。更に、生涯に亘り「月」の創作が行われたのでこれまで一度も行われていない「月」の音楽変遷を辿る手法は、ドビュッシー自身の音楽変遷を見る上でも有効である。また本研究では、楽曲創作の背景として先行研究では同時代のみであったフランス文壇の「月」の表象に歴史的な視点を加え、西洋における古来の「月」の象徴性も重要な背景として取り上げる。

楽曲分析の手法としては、楽曲の主題と結びついて主要モチーフの分析が中心となる。全 27 曲のうち 22 曲を占める歌曲、テキストを持つ楽曲に関しては「月」あるいは「月の光」の語句に付けられた音楽表現を検証する。

楽曲を分析した結果、時期により「月」の情景、音楽語法が変わったことが分かる。ドビュッシーの初期は、19 世紀中頃から世紀末にかけてフランス文壇でトポスであった多くの「月」の詩への歌曲の創作が中心である。詩における「月」は様々な象徴性を持ち、例えば「不吉」は減七の和音といった暗い響きや半音階による下行モチーフ、「ロココ」はバロックを思わせる薄いテクスチュア、修飾音やメヌエットの様式などで表現される。後期になると「月」の情景は西洋から非西洋に変わり、ピアノ曲〈そして月は廃寺に落ちる〉では中国音楽と西洋の音楽要素との融合が試みられる。一方、一貫して「月の光」は「流れ出るもの」の音画的表現として分散和音が使用され、「夢」「幻想」の表現としての半音による和音の交代や刺繍音による「響きの揺れ」は初期から後期に亘って多く見られる。最後のピアノ曲〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉では、それまでのドビュッシーの「月」の楽曲で使用されたモチー

フの引用、仄めかし、間テクスト的使用が多く認められ、また、インドの音楽要素と西洋の要素が対比的に扱われており、本研究ではこのピアノ曲をドビュッシーの「月」の楽曲の集大成と位置付ける。

本研究で行った楽曲分析と楽曲の背景の検証結果として、ドビュッシーの「月」は 19 世紀末に「サロメ」に登場したような「冷たく先鋭的な月」ではなく、あくまでもフランス文壇でウェルギリウス以来受け継がれた「静かに見守る味方の月」であったことを確認する。

【傍聴記】(木内麻理子)

ドビュッシーが生涯にわたり創作を続けた「月」をテーマとする作品の音楽表現の変遷を辿るという試み自体、大変魅力的である。高德氏は十分な先行研究の検討の後、ドビュッシーの作品 25 曲にみられる「月」の音楽表現を主要モチーフの分析を通して丁寧に辿った。主要モチーフの分析の結果、ドビュッシーの「月」の表現手法には、分散和音や減七の和音の使用および諸七の和音の連続、半音音階による下行モチーフ、刺繍和音や五音音階の使用等があるが、そうした表現手法が複数使用された前奏曲集第 2 巻の〈月光が降り注ぐ謁見のテラス〉(1912-1913)にドビュッシーの「月」の表現は集約されるという。そして楽曲分析を通して見えてきたのは、ドビュッシーがインスピレーションを受けた「月」とは一貫して、フランス文壇でウェルギリウス以来受け継がれた「静寂の中、静かに見守る月」であった。

楽曲分析に関して言えば、和声分析に基づく従来通りの手法が忠実に行われている一方、少々平凡に感じられた。ドビュッシーの「月」の表現とされる手法の多くは、ドビュッシーと同時代に活躍した他の作曲家の作品にも散見される、所謂「機能をもたない(T-S-D-T)の和声進行に基づかない」和声進行である。19 世紀中葉から 20 世紀初頭のフランス音楽にみられる和声語法については、ルノルマン René Lenormand の『近代和声研究 Étude sur l'harmonie moderne』(1971)を参照されたい。モチーフ分析に関しても、「月」の表現とされるモチーフが楽曲中でどのように作用しているのか等、さらに踏み込む余地があるのではないかと。

また、「月」が 19 世紀半ばから世紀末における芸術活動の中心的トポスであるならば、この時代における「月」の象徴性については、さらなる検証が必要である。この点については、発表後に会場からも質問が挙がった。とはいえ、発表後に会場で活発な議論がなされたのは、偏に高德氏が真摯に取り組まれた研究の成果によるものである。

今回取り上げられた「月」をめぐる詩(ヴェルレーヌの『マンドリン』や『月の光』等)を歌詞とした歌曲は、ドビュッシーと同時代の作曲家も度々創作している。「月」の表現がドビュッシーと他の作曲家で共通するのか、あるいはそうではないのか、今後の研究の発展が期待される。

木村 優希(お茶の水女子大学大学院)
バルトーク作曲《ピアノ・ソナタ》BB88 第3楽章における
「フルヤ」の装飾—民俗音楽の「模倣」から「醸出」への
試み—

【研究発表要旨】

バルトーク・ベーラの音楽作品において民俗音楽の様式や特徴が多様な方法で取り込まれていることは、これまで幾多の研究によって明らかにされてきた。しかし、彼の民俗音楽の「取り込み方」がどのようなプロセスを経て変容したのかは、未だ十分な検証が成されていない。本発表は、彼の《ピアノ・ソナタ》BB88 第3楽章の第2エピソードを例に、農民の笛「フルヤ」の装飾に由来する書法に着目することで、バルトークの民俗音楽を取り込む方法が変容していく過程の一端を明らかにすることを目的としている。

民俗音楽の取り込み方については、バルトーク自身が生前多くの言説を残している(バルトーク 2018)。1931年、ブダペストでの講演を基にした雑誌記事の中でバルトークは、音楽における素材について、何をを使うかではなく、いかに使うかが重要であると説いている。また同雑誌の別の記事では、芸術音楽における農民音楽の影響の現れ方について、次の3つの段階を挙げている。第一に、実際の農民音楽の旋律を使う「引用」の段階。第二に、作曲家が農民音楽の旋律を「模倣」する場合。第三に、引用でも模倣でもないが農民音楽と同じ雰囲気「醸出」される場合である。

《ピアノ・ソナタ》BB88 第3楽章(以下、本楽曲)においても民俗音楽の影響が指摘されてきた(Somfai 1981)。ロンド主題が明らかにハンガリー民謡的なサウンドであることや、主題に挟まれる3つのエピソードに、民俗音楽の楽器によって異なる特徴がそれぞれ組み込まれていることが指摘されている。これらを踏まえれば、本楽曲はバルトークの言う「模倣」の段階に当たると言えるだろう。しかし同時に、一部の要素を典型的な形から逸脱させたり、ピアノの言語へと翻訳することにより、一見して民俗音楽的だと分からないほど変形されている部分がある、とも指摘されている。つまり、本楽曲における民俗音楽の取り込み方は、単純に「模倣」の一言では表せない複雑な様相を呈しているのだ。

そこで本発表では、本楽曲の第2エピソードに着目する。発表者が最も複雑と考えるこのエピソードは、農民の笛である「フルヤ」の装飾的な音形を組み込んでいると指摘されている。しかし、実在するフルヤの旋律や、それを引用したバルトークの編曲作品と比較すると、第2エピソードでは、実際のフルヤ旋律以上に徹底的な装飾が行われていることが分かる。これは、他の音楽要素と併せて検討すれば、ピアノという楽器の音響や演奏テクニックの可能性を追求した結果であると、考察することができる。つまり、バルトークは本楽曲の第2エピソードにおいて、ピアノの可能性の追求を触媒とし、民俗音楽の「模倣」から「醸出」の段階へと自らの音楽言語を発展させようとしたのではないだろうか。

バルトークが農民音楽の「精神」を重要視していたことを踏まえれば(太田 2002)、「醸出」の段階を最終的な到達目標として置いたと考えても不思議ではない。本発表は、民俗音楽を自身の「音楽上の母語」とするまでのプロセスにおいて、バルトークが採った具体的戦略の一部を明らかにするものである。

【傍聴記】(横井雅子)

バルトークと農民音楽との関わりはさまざまに言及されてきたものの、彼の作品に農民音楽が「取り込まれた」プロセスの研究は検証の余地がある、というのが本発表の出発点である。発表の最初ではバルトーク研究の概略、とりわけ1980年代後半以降のその状況に触れ、代表的な先行研究の記述と手法を丹念にたどることで問題点の所在が提示された。今回の対象である《ピアノ・ソナタ》第3楽章における農民音楽の模倣についてはショムファイが1981年に指摘しており、本発表はそれを下敷きに詳細な分析を試みている。まず縦笛フルヤについての短い紹介の後に、フルヤによる民謡の演奏、同じ曲に基づく《子どものために 第40番》での「取り込まれ方」が検討され、そこで示されたフルヤの装飾法を手掛かりに《ピアノ・ソナタ》第3楽章第2エピソードがいかにフルヤの音楽性に関わるのかが説明された。

発表の手続きは一見手堅く見えるが、説明の多くの時間は先行研究に依拠する部分であり、発表者のオリジナルな分析は実際には非常に短い部分に過ぎない。これをもって「民俗音楽の「模倣」から「醸出」の段階へと音楽言語を発展させようとした」とするには説得力に欠ける。今後の広範な検討が期待される。また、伝統的な脈絡におけるフルヤの装飾とバルトークが創出したと発表者が見なした装飾法の関係性については、肝心の農民のフルヤが限定的な例でしか取り上げられておらず、素材の扱いにもっと慎重な吟味が欲しかった。

堀内由紀(桜美林大学)

コレッリ《ヴァイオリン・ソナタ集》作品5における装飾法の考察——現代における演奏指針としての装飾パターンの原則——

【研究発表要旨】

コレッリの時代、演奏者が記譜されていない装飾を即興的に加える習慣があった。しかし、恣意的装飾は、その即興性のゆえ、記録として残されることは極めて稀である。現代におけるバロック時代の音楽の演奏が、少ないながらも現存する記譜された装飾の単なる忠実な再現にとどまるならば、それは、演奏者による即興という恣意的装飾の本質から逸脱していることになる。また、当時、恣意的装飾の良否(良い趣味)が作曲家たちによって判断されていた(ex. Geminiani 1751)という事実は、判断基準としての隠れた原則が音楽家たちに共有されていたことを例証し、恣意的装飾の演奏は、そうした原則を規範として試みられていたことになる。当時の演奏規範としての原則は、それが明らかになれば、現代の演奏家がバロック音楽の装飾の可能性を探究する上で有用な指針

となる。本研究は、18 世紀において類例を見ない多くの再版数と多大な筆写譜の数からもその影響力の大きさが窺われ、当時の作曲家や演奏家によって記譜された多種多様な装飾が現存するコレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 を考察対象として、先行研究では扱われることのなかった各種装飾の旋律的傾向、和声、リズム上の特徴を分析し、現代に至るまで明文化されることのなかった恣意的装飾法の原則の特定を目的とする。

同曲集のアムステルダム版(1710)に記譜された装飾を分析したところ、装飾は次の 4 種類のパターンに分類できた: 1) 二音間を埋める線的装飾、2) 終止における装飾、3) 和声の拡充、4) 素数個の音符から構成される連符などの旋律的装飾。次に、同曲集に Geminiani (1776)、Tartini (n.d.)、Roman (1715-21)、Festing (n.d.) などが加えた様々な装飾の分析を行なった。その結果、半音進行、小音符・記号による装飾音、跳躍音型、同音反復、トリル、アポジヤトゥーラ、シュライファーの多用、付点リズムやシンコペーションの多用など、アムステルダム版には見られない装飾パターンが認められた。こうした分析の結果、アムステルダム版の装飾パターンとそれ以後の他の作曲家や演奏家によるパターンには、デミニューションに基づく装飾など両者に共通するいわば「基本」原則の存在が認められると同時に、後者の装飾パターンは、基本原則にさらに和声上あるいはリズム上の変形規則が付加された派生的な原則に従うことが判明した。多数の作曲家や演奏家によって使用された装飾パターンの存在は、パターンを規定するそうした原則が、バロック時代に明文化されることはなかったものの、当時の作曲家や演奏家によって、恣意的装飾の演奏規範として暗黙のうちに共有されていたことを意味する。

そうした装飾パターンの原則を指針として、18 世紀の演奏家や作曲家が次々と多様な装飾を試みたように、現代の演奏家も現代における恣意的装飾の良否を検討することが可能になる。また、今後さらに 18 世紀から 19 世紀に至る恣意的装飾を精査することによって、17 世紀以後の音楽の様式変遷の一側面も派生原則の変化という観点から明らかになるとと思われる。

【傍聴記】(菅沼起一)

本発表は、アルカンジェロ・コレッリの《ヴァイオリン・ソナタ集》作品 5 の緩徐楽章に、18～19 世紀の音楽家たちが残した装飾例を横断的に分析し、当時の装飾演奏の原則を明らかにする、という趣旨である。発表ではまず、アムステルダムの出版者エティエンヌ・ロジェが 1710 年に出版した、コレッリ本人のものと同様の装飾例(アムステルダム版)に焦点が当てられた。そこでは、音型が 7 種類のパターンに分類され、使用頻度や傾向の分析が行われた。発表の後半では、19 世紀までに残された 10 種類の装飾例がアムステルダム版と比較された。

歴史的装飾法の研究は、中世から近代に至る広い時代で行われている。しかし、音型パターンや使用傾向の分析に関して、モデルケースとなるメソッドを打ち出した先行研究は非常に限られている。このような研究史に鑑みても、広い時代を包括して装飾法の実態を分析した本発

表は意義深い。加えて、発表で強調されていた、多くの装飾例に共通する要素と個別的な要素を区別してゆくという作業は、現代における古楽演奏と、特に教育への応用という意味で非常に重要である。

本発表で、新規性のある装飾パターン(非拍節な順次進行や 7 度跳躍の音型)とされたものは、その実 16 世紀のデミニューション技法において既に見られる要素でもある。研究の今後として、音型の分類についてはより多くの研究者との意見交換を行い洗練させていくことが可能だろう。この作業を通して得られた知見を、ぜひ教育と実践の現場で有効活用していただきたい。

日本音楽学会東日本支部通信 第 84 号

2023 年 8 月 10 日発行

発行：日本音楽学会東日本支部

<http://www.musicology-japan.org/east/index.html>

日本音楽学会東日本支部事務局

〒102-0072

東京都千代田区飯田橋 3 丁目 3 番地 3 号 生光ビル 303

Tel & Fax : 03-3288-5616

E-Mail : higashi@musicology-japan.org