

大阪音楽大学
研究紀要
第五十一号

論文等要旨 (1)

論文

「殺人者の国」に響く故郷の歌
ドイツのフォークリバイバル運動におけるイディッシュ・ソング
..... 阪井 葉子 (5)

『ガルテンラウベ』におけるE. マルリットの„Das Geheimnis der alten Mamsell“
— 1860年代の家庭雑誌と連載小説 — 竹田 和子 (24)

研究ノート

ロマン派音楽における非機能的和声の役割
浮遊和声と平行和音 永田 孝信 (38)

ブゾーニによるバッハのオルガン作品のピアノ編曲に関する考察
演奏家の視点から 大竹 道哉 (53)

大阪音楽大学大学院音楽研究科
修士論文の題目 (2011年度)
修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目 (2011年度) (76)

2012年度 研究助成報告 (79)

大阪音楽大学
大阪音楽大学短期大学部
(2012)

論 文 要 旨

Article Summaries

【論 文】

Articles

「殺人者の国」に響く故郷の歌

ドイツのフォークリバイバル運動におけるイディッシュ・ソング

阪井 葉子

アメリカ合衆国からフォークリバイバル運動が世界中にひろまった 1960 年代、ナチス・ドイツによって破壊された東方ユダヤ人集落（シュテートル）に伝わっていたイディッシュ語の歌をレパートリーに、西ドイツで演奏活動をはじめた歌手たちがいた。彼らがイディッシュ・ソングを取りあげた動機は過去の克服とユダヤ文化の破壊に対する贖罪だった。その意図の真摯さ故に、彼らの演奏活動はユダヤ人教区やイスラエルでも認められた。ただし、社会批判的な運動であるはずのフォークリバイバルにも、伝統歌謡のうたいあげる過去の世界へのノスタルジーと結びついた保守的な側面がある。イディッシュ・ソングのうたう「失われたシュテートル」への憧れにふけることで、とりわけ若い世代のドイツ人のあいだで、自国の罪に対する意識が薄れていく危険性がある。

„Singen unter den Kindern der Mörder“

Jiddische Lieder im deutschen Folkrevival

Yoko SAKAI

In den 1960er Jahren, als sich die Folkrevival-Bewegung aus den USA weltweit ausbreitete, haben auch deutsche Folksänger der BRD angefangen, sich intensiv mit jiddischen Liedern zu beschäftigen und sie in ihr Repertoire mitaufzunehmen. Es war ihre Absicht, durch die Erforschung und Aufführung der jiddischen Lieder die Zerstörung der ostjüdischen Kultur durch Nazideutschland ansatzweise zu entschädigen, und die jüngeren Deutschen mit der Vergangenheit zu konfrontieren. Dieser Versuch der deutschen Jiddisch-Sänger hat unter den jüdischstämmigen Sängerkollegen und dem jüdischen Publikum ein positives Echo gefunden. In der Begeisterung für die jiddischen Lieder lässt sich aber auch eine gewisse Tendenz zur Verklärung des Lebens in den ehemaligen „Schtetl“ feststellen. Die nostalgische Sehnsucht nach der „guten alten Zeit“ birgt die Gefahr, das Verantwortungsgefühl der jungen Deutschen abzustumpfen.

【論 文】
Articles

『ガルテンラウベ』における E. マルリットの
„Das Geheimnis der alten Mamsell“
— 1860 年代の家庭雑誌と連載小説 —

竹田 和子

1853 年創刊の家庭雑誌『ガルテンラウベ』は 60 年代に入ると爆発的に発行部数を伸ばしたが、その成長には同誌の看板作家 E.マルリットの人気が大きく貢献した。この雑誌の巻頭には必ず小説が掲載されていたが、そこには編集長エルンスト・カイルの巧みな戦略があった。つまり巻頭の小説で読者の興味を引き、その近くに共通する内容の解説記事を配して読者が理解をさらに深められるようにしたのである。小説はいわば巻頭論文の役割を果たしていたといえる。1867 年に掲載されたマルリットの『老嬢の秘密』においても他の記事との相関関係が見て取れる。本論では、カイルやマルリットが特に重視した市民的価値観や女性教育、信仰意識の問題に関連した具体例を挙げて、連載小説と掲載雑誌の相関関係を考察した。

E. Marlitts „Das Geheimnis der alten Mamsell“ in der
„Gartenlaube“
— Zur Beziehung des Fortsetzungsromans mit dem Familienblatt
der 1860er Jahre —

Kazuko TAKEDA

Das im Jahre 1853 gegründete Familienblatt, die Gartenlaube, erreichte in den 1860er Jahren eine explodierende Auflagenhöhe, wobei seine repräsentative Autorin E. Marlitt eine große Rolle spielte. Auf den ersten Seiten dieses Blattes wurden immer die Fortsetzungen einer Novelle bzw. eines Romans abgedruckt, was auf der geschickten Strategie des Herausgebers Ernst Keil beruhte, um das Interesse der Leser zu erwecken. Im Anschluß dieser Abdrucke wurden Artikel, die das jeweilige Thema der Novellen bzw. Romane behandelten und dem Leser einen tieferen und gründlicheren Einblick in das Thema ermöglichten, gesetzt. Diese Romane bzw. Novellen dienten als Titelaufsatz. Auch beim 1867 in der Gartenlaube veröffentlichten Roman „Das Geheimnis der alten Mamsell“ beziehen sich die anschließenden Artikel auf den Roman. In dieser Arbeit wird das Zusammenspiel zwischen Fortsetzungsroman und Zeitschrift betrachtet, indem konkrete Beispiele angeführt werden, die von Keil und Marlitt als besonders wichtige Themen, wie bürgerliches Ideal, Mädchenerziehung und Kirchenkritik, angesehen werden.

【研究ノート】

Notes

ロマン派音楽における非機能的和声の役割
浮遊和声と平行和音

永田 孝信

古典派音楽と比較すると、ロマン派音楽の和声には機能的に把握できない一連の和音の動きが含まれることが多い。本稿では、その中から Roving Harmony (浮遊和声) と Parallel Chord (平行和音) を取り上げ、両者が機能と声に基づく長・短調システムからの離脱であり、調性に曖昧さや不確実性を与える「非機能的和声」としての性格をもつこと、さらに両者は機能と声との相関関係において調性の確定度に関与し、ロマン派音楽における調性の4つの局面、すなわち「安定」「不安定(流動的)」「曖昧」「不確定」の状態をもたらすために必要不可欠な要素であることを明らかにする。また、この調性の4つの局面が「夢と愛」に集約されるロマン主義の理念とどのように関連するかについても概説する。

Non-Functional Harmony in Romantic Period Music,
Roving Harmony and Parallel Chords

Takanobu NAGATA

Compared with Classical Period, the harmony of Romantic Period Music is not clearly able to understand only from the view of the theory of functional harmony. In this article the author will deal with the Roving Harmony, which Arnold Schoenberg pointed out in his book, *Structural Functions of Harmony*, and parallel chords, which were not often described in detail as one of the important harmonic techniques of the Romantic Era. The following points will be explained:

- 1) Both Roving harmony and parallel chords are nonfunctional. Thus, they break the tonality of the music or make it unclear.
- 2) Nonfunctional harmony cannot be in existence by itself. It cooperates always with functional harmony and operates 4 tonal conditions of the music, namely stable, fluid, vague and indefinite.

It will be also surveyed that how these 4 conditions relate to the romantic aesthetics or characteristics, in short fantasy and passion.

【研究ノート】

Notes

ブゾーニによるバッハのオルガン作品のピアノ編曲に関する考察
演奏家の視点から

大竹 道哉

フェルッチョ・ブゾーニ (Ferruccio Busoni, 1866-1924) は、イタリア、エンポリ出身の作曲家・ピアニスト・指揮者・音楽学者である。ピアニストとして幅広く演奏活動を行っただけでなく、作曲家として、オペラをはじめ、幅広いジャンルの作品を残している。また、バッハの作品を校訂し、オルガン作品を編曲したことでも知られている。音楽学者としての著作も残している。

ヨハン・ゼバスティアン・バッハは、オルガンのためのコラールに基づかないフーガを含む作品を数多く残している。ブゾーニはこのうち 5 曲をピアノに編曲した。このほかにもブゾーニは、バッハのオルガンのためのコラール前奏曲の編曲、自由な改作などを残している。今回は、バッハのオルガンのためのコラールに基づかないフーガを含む作品のピアノ編曲について、演奏者の視点から、特にピアノ編曲によってもたらされた演奏時における身体感覚の違いについて考察していきたい。

Überlegungen zu Ferruccio Busonis Bearbeitung von Bachs
Orgelmusik für Klavier
– Aus der Sicht des Klavierspielers –

Michiya OHTAKE

Ferruccio Busoni (1866-1924) ist ein italienischer Klavierspieler, Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler aus Empoli in Italien. Er hat nicht nur als Klavierspieler Konzerte gegeben, sondern auch als Komponist viele Werke in verschiedenen Genres, darunter auch Opern, kreiert. Er ist auch für die Revidierung der Bach-Werke sowie für die Bearbeitung seiner Orgelwerke bekannt. Als Musikwissenschaftler hat Busoni einige Schriften hinterlassen.

Johann Sebastian Bach hat viele Orgelwerke komponiert, die nicht auf einem Choral basieren. Fünf von diesen Werken hat Busoni fürs Klavier bearbeitet. Daneben hat er auch Bachs Choralvorspiele für die Orgel als Klavierwerk bearbeitet bzw., nach Busoni, frei nachgedichtet.

In diesem Aufsatz werden die o.g. nicht choralgebundenen Orgelwerke Busonis behandelt. Dabei sollen besonders vom Standpunkt eines Klavierspielers aus Betrachtungen darüber angestellt werden, wie sich die körperliche Wahrnehmung des Spielenden durch die Bearbeitung der Orgelwerke fürs Klavier verändert.

【論 文】

「殺人者の国」に響く故郷の歌

ドイツのフォークリバイバル運動におけるイディッシュ・ソング

阪 井 葉 子

ユダヤの伝統音楽といえば、いまや多くの人がすぐ思い浮かべるのが器楽音楽のクレズマーだろう。ポーランドやウクライナなど東ヨーロッパに点在していたユダヤ人集落シュテートル⁽¹⁾において、結婚式や成年式の際に奏でられたこの音楽は、移民した人びとによってアメリカ大陸へ伝えられた。アメリカ合衆国でコンサート音楽としてユダヤ人コミュニティの外へも出たクレズマーの人気は、移民第一世代のいなくなった 1930 年代末にはいったん沈静化し、クレズマーの家系に生まれたミュージシャンの多くがジャズやクラシック音楽に転向していった。しかし 1970 年代後半にリバイバルが始まるや、人種や世代の違いを超えたクレズマー熱がアメリカ国内に起こり、急速に世界中に広まることになった。器楽でしかも伝統的にダンスの伴奏音楽として発達してきたクレズマーの人気は、とりわけ民俗舞踊への熱狂とともに沸きあがった「世界音楽」ブームと連動して、1990 年代以降のクレズマー・ブームへと繋がっていく。

これに対し、言葉の壁すなわち文化圏の壁を越えるのが難しかったのが、ユダヤの伝統歌謡だった。本論で取りあげるのは、アシュケナジム（東方ユダヤ人）の言語イディッシュ語（Jiddisch または yiddish）⁽²⁾ でうたいつがれてきた歌すなわちイディッシュ・ソングである。これらの歌は、クレズマー楽団のメンバーによって折に触れ披露されることはあっても、演奏会で主要なプログラムを構成することはあまりない。すぐれた歌い手を擁する楽団もあるものの、管楽器を中心にした華やかな器楽演奏の影に、歌が隠れている観がある。現在ではわずかな話者しかいない言語でうたわれ、歌詞の内容を理解するのにユダヤ教の伝統やシュテートルの生活、中・東欧でのユダヤ人の状況についての知識が求められることもあって、イディッシュ・ソングは器楽音楽に比べて敷居が高かったのである。

とはいえ、ホロコーストによってイディッシュ語話者の生活圏の大半が破壊されたあとも、イディッシュ・ソングは檜舞台とは無縁の場所でうたわれつづけ、ホロコーストの犠牲になった詩人たちの歌が加わったことで、レパートリーはさらに大きくなっていった。また、アメリカ合衆国のフォークシンガーのように、社会問題など気楽には近づけない内容の歌をあえて取りあげる歌手たちは、イディッシュ・ソングも躊躇なくレパートリーに取り入れた。フォークリバイバル運動の立役者のひとりビケル Theodore Bikel は、主要レパートリーのロシア民謡の他に、多数のイディッシュ・ソングをうたっており、この分野でヨーロッパにも広範な影響を及ぼした。⁽³⁾ ビケルはたしかにユダヤ系であったが、イディッシュ・ソングを代表する歌といえる《ドナ・ドナ》Donna Donna（原題《仔牛》Dos

kelbl) は、非ユダヤ系のバエズ Joan Baez によって英語でうたわれた。当時《ドナ・ドナ》の原詩がイディッシュ語だったことを意識した聴衆は多くなかったと思われるが、アメリカン・フォークを代表するバエズがうたったことで、この歌は広く受け入れられ、日本でも一時期、複数の学校音楽教科書で取りあげられるほどであった。

イディッシュ・ソングはまた、ホロコーストの罪を重く背負ったドイツにおいても、多くの歌手にうたわれることになった。ちょうどアメリカでクレズマー音楽が休止期間に入っていた時期にあたる 1960 年代に、西ドイツで、ユダヤの伝統歌謡を積極的に取りあげる非ユダヤ系のポピュラー歌手が登場したのだ。

本論文においては、いうなればイディッシュ語文化圏の破壊者の国ドイツにおいて、なぜイディッシュ・ソングをあえて主要レパートリーに選ぶ歌手があらわれたのか、その背景とその後の展開について考察する。なおここでは、主要な分析の対象を 1960 年代から 1980 年代までの西ドイツに限ることとする。第二次世界大戦後、東ドイツはナチス・ドイツに抗して戦った共産主義者のつくった国として、オーストリアはナチスに占領されていた国として、それぞれ自らを位置づけたため、ユダヤ人迫害の罪に対する捉え方が西ドイツと大きく異なるためである。

1

アメリカ合衆国では、フォークリバイバル運動の枠内でイディッシュ・ソングがポピュラー音楽の世界に受け入れられた。西ドイツでもこのジャンルに着手したのは、アメリカの例に倣って始められたフォークリバイバル運動の歌手たちだった。そこで、そもそもこのフォークリバイバルとはどのような運動だったかについて、簡単に振り返ってみよう。

「フォークリバイバル」はもともと、「フォーク」folk という語を戴いているとおり、20 世紀初頭のアメリカ合衆国における、地方に伝わる伝統歌謡・音楽を発掘・記録し、楽譜出版等を通じて都会の人々に紹介する活動に端を発していた。⁽⁴⁾ 両大戦間期には、研究者や教育者が中心だった紹介活動に、伝統歌謡をじっさい音にして聞かせる歌手が加わり、折から始まったラジオ放送やレコードの吹き込みを通じて、独自のスタイルによる伝統歌謡の演奏を広めていった。1950 年代以降、公民権運動をはじめとする種々の社会運動との連携が強まり、政治的権威に対する「プロテスト・ソング」あるいは時事的なテーマの歌「トピカル・ソング」topical song を、伝統歌謡のスタイルでうたう歌手としてのフォークシンガー像が確立する。⁽⁵⁾ 両大戦間期を代表する歌手を挙げるならガスリー Woody Guthrie、1950 年以降の高揚期を代表するのは、西ドイツのフォークシンガーによって「偉大な先人」と名指されたシーガー Pete Seeger とバエズ、そして後にロックに転向して批判を浴びたディラン Bob Dylan だろう。伝統歌謡の発掘・紹介と同時代の政治・社会問題へのリンクの両面で、アメリカのフォークリバイバルの影響は、ヨーロッパをはじめ世界各地へひろがって行った。

1960年代の西ドイツには、アメリカのフォークソングおよびフランスの政治的シャンソンの影響を受け、政治・社会批判のメッセージをこめた歌を演奏する「リーダーマッハー」**Liedermacher** と呼ばれる歌手が登場した。⁽⁶⁾ リーダーマッハーの大半はもっぱら自作の新しい歌をうたっていたが、そのなかに伝統歌謡をおもにうたう歌手たちも含まれており、彼らをとくに区別するため、下位ジャンルとしての「フォークゼンガー」**Folksänger** という呼称も用いられた。以下では、一般には馴染みのない「フォークゼンガー」の代わりに、ドイツ語圏の歌手も、英語起源の名称「フォークシンガー」で呼ぶことにする。西ドイツのリーダーマッハーを代表する存在としては、2011年秋に没したデーゲンハルト **Franz Josef Degenhardt** を挙げるべきだろう。いっぽうフォークシンガーを代表するのは、この分野の歌手としては最大の人気を誇ったヴァーダー **Hannes Wader** と、フォークシンガー仲間のうちでは最年長者で、レパートリーの80パーセントを伝統歌謡が占めるという双子の兄弟デュオ「ハインとオス・クレアー」**Hein & Oss Kröher** である。

さて、アメリカ合衆国のフォークリバイバル運動の一大拠点となったのは、1959年にシーガーやビケルが中心になって始め、その後次々に代表的なフォークシンガーが参加したニューポート・フォークフェスティバル **Newport Folk Festival** だった。これに倣って西ドイツのリーダーマッハー、フォークシンガーたちが立ちあげたのが、ラインラント・プファルツ地方にある古城の廃墟「ヴァルデック城 **Burg Waldeck**」で催された「シャンソン・フォークロア・インターナショナル」**Chansons Folklore International** である。この歌の祭典は、アメリカの偉大な先例に倣う一方で、両大戦間期に活動した「ネロートのヴァンダーフォーゲル **Nerother Wandervogel**」の拠点だったヴァルデック城を会場に選ぶことで、野歩きのかたわらギターを手に民謡をうたっていたヴァンダーフォーゲル運動との連続性を明示している。⁽⁷⁾ また、タイトルに「シャンソン」とあるように、ヴィアン **Boris Vian** やブラッサンス **Georges Brassens** といった1950年代フランスの政治的シャンソンの流れをくみ、音楽のスタイルにおいてもシャンソンを意識した歌手が、とくにフェスティバルの最初期には多くいたのである。

西ドイツでは、1968年の学生運動の高揚と終息にともなって、ポピュラー音楽における「政治の時代」が衰退期に入ってしまった。歌謡祭がどの程度まで政治的でなければならぬかをめぐる争いもあって、1964年に始まったシャンソン・フォークロア・インターナショナルはわずか5年で1969年に幕を下ろしてしまう。「ヴァルデックの王」と呼ばれたデーゲンハルトと、フォークシンガーのヴァーダーは1970年代後半に共産党に加入し、政治活動と歌手としての活動をリンクさせつづけた。一方、他の多くのメンバーはまったく非政治化するか、むしろ「緑の政治」と呼ばれた環境保全運動や、生活改善運動との協力を強めていった。1970年代にもうひとつ顕著に見られた現象は、屋外でおこなわれるフォークフェスティバルの数の上での増加で、最盛期には年間100を越えるフェスティバルが催されたという。そのなかには、左派知識人の主催者による政治色を色濃く滲ませたフェ

スティバルもあれば、伝統歌謡・音楽の紹介に特化し、聴衆を楽しませるのに重点を置いたフェスティバルもあった。政治的な傾向やライフスタイルにおいて進歩的な若い世代、とりわけ大学生がフェスティバル参加者の中心を占めていた事実は、70年代を代表するフェスティバルが大学都市テュービンゲンで開催されたことからみとれる。

2

西ドイツのフォークフェスティバルでどのような歌がうたわれたかについては、アメリカ合衆国の場合と異なり、日本ではほとんど知られていない。ここで、その傾向と問題点に触れておくことにしよう。

ドイツ語圏のなかでも、とくにナチスの過去の清算を強く迫られた西ドイツにおいては、国際的なフォークリバイバル運動の高まりが見られた 1960 年代、皮肉にもドイツ固有の伝統歌謡は「ナチスの歌」として若い世代の人びとから忌み嫌われる存在になっていた。⁽⁸⁾ このため、フォークシンガーたちが中心となって、ドイツ語による伝統歌謡の知られざる側面を発掘する努力を始める。彼らの多くは、古くから伝わる歌の中にも、牧歌的な農村生活をうたった歌だけでなく、封建領主などの政治的権威を批判し、彼らに対する抵抗を呼びかける内容の歌があった事実を指摘するとともに、実際にそうした歌を演奏レパートリーに取りいれて若い世代の聴衆に紹介した。その際に彼らが参照し、一時期「フォークシンガーのバイブル」とまで呼ばれたのが、東ドイツ民謡研究の泰斗シュタイニツ Wolfgang Steinitz の民謡集『過去 600 年の民主的性格のドイツ民謡』*Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten* であった。⁽⁹⁾ 西ドイツにおけるフォークリバイバル運動の高揚期が、ベルリンの壁建設直後の冷戦の最盛期と重なるだけに、これは皮肉なことだった。フォークシンガーの多くはまた、ドイツ語の伝統歌謡に限らず、様々な文化圏の歌や音楽を積極的に取りあげるとともに、他国から訪れる伝統歌謡の演奏者との交流の場として、フォークフェスティバルを捉えていた。標題に「インターナショナル」を冠したヴァルデック城でのフェスティバルには、じつに 14 カ国以上の歌手・音楽家が参加していたのである。1970 年代以降のフォークフェスティバルには、さらに多くの国外からの招待ミュージシャンが訪れるようになり、ドイツの歌手や聴衆との交流・親睦を深める場としてのフェスティバルの機能がますます重視されるようになっていった。

シャンソン・フォークロア・インターナショナルでは、外国から招待された歌手がそれぞれの伝統歌謡あるいは新作の歌を披露しただけでなく、ドイツの歌手たちも、フランス語のシャンソン（たとえばヴィアンの《脱走兵》*Le déserteur*）や、英語の古い民謡やプロテスト・ソングなど、他文化圏の歌を原語あるいはドイツ語訳でうたうことでこれを迎えた。そのなかにイディッシュ語による伝統歌謡も含まれていたのである。当時フェスティバルに参加していたユダヤ系歌手で目立った存在としては、イスラエルから招待されたゼマダル Aviva Semadar、アムステルダム出身で、共産主義者だったために 1952 年から

東ドイツへ移住していたヤルダティ Lin Jaldati、大戦前にスウェーデンに逃れ、そのまま帰化してスウェーデン人の妻とデュオを組んでいたフランクル Hai Frankl の3人を挙げることができる。ドイツ人歌手では、クレアー兄弟とモスマン Walter Mossmann が、第二次世界大戦中のユダヤ人パルチザンをうたった歌《静かに、夜には星が散りばめられ》Shtil, di nacht iz ojsgeshternt（以下、《静かに》とのみ表記）を原語でうたっている。

それにしてもユダヤ系歌手がドイツのフェスティバルに参加し、ドイツ人歌手がイディッシュ語の歌をうたうようになった背景は、他の文化圏の伝統歌謡が取りあげられる場合とは、大きく異なっていたにちがいない。アウシュヴィツ生存者だったヤルダティや両親をナチスに殺されたフランクルにとって、ドイツは「殺人者の国」であり、歌の祭典に参加しているドイツ人歌手や聴衆たちは「殺人者の子どもたち」だったからである。にもかかわらず彼らがドイツ語圏で歌手として活躍することになり、また、けっして軽い気持ちでイディッシュ語の歌に接することはできなかったはずの非ユダヤ系ドイツ人歌手が、あえてイディッシュ・ソングをうたいはじめた動機は、いったい何だったのだろうか。

アメリカの場合と同様、ドイツのリーダーマッハー、フォークシンガーも、歌において社会的な責任を果たすことを自分たちのつとめと捉えており、彼らの歌は聴く者に「熟考を促す歌」（Lieder zum Nachdenken）と呼ばれていた。ドイツ人の破壊したシュテートルに伝わっていた歌を、贖罪の意味を込めてうたうという重い課題を引き受けるのは、彼らにとっては当然の責務であったといえるだろう。では聴衆はどのように重い意味のある歌をどう捉えたのだろうか。シャンソン・フォークロア・インターナショナルには、1968年に頂点を迎えた学生運動の担い手である「怒れる若者たち」が多数つどっていた。彼らは、1950年代に経済復興を優先するあまり、ナチス高官の復職を容認し、ホロコーストに対する責任を不問にしてきたアデーナウアー政権と親世代に対し、「あなた方は大戦中、どこにいて何をしてきたのか」という問いを突きつけた。ナチスの手で破壊された東方ユダヤ人文化の復興に関わることで、前の世代と自らを差別化するために、また、ホロコーストの惨禍を知りドイツの罪と向き合うことで、真の意味での過去の克服を始めるために、こうした若者たちはむしろ進んでイディッシュ・ソングを受け入れたのだった。

ユダヤ系歌手の側にも、こうしたドイツ人演奏家や聴衆の過去の克服への意志は、好ましいものに思われた。また、のちにクレズマー奏者の何人かが証言しているとおり、ドイツ人の聴衆はイディッシュ・ソングの歌詞や随所に挟まれるイディッシュ語のジョークを、しばしば翻訳なしで理解することができ、イディッシュ語の歌を「いっしょにうたう」こともできた。他の国と比べ、舞台と客席が一体になるのが容易だった点も、多くのユダヤ系ミュージシャンがドイツを好んで訪れることになる理由のひとつだった。

実際にイディッシュ・ソングがドイツ語圏に受け入れられる過程には、その時期によっ

てかなりの温度差が見られる。ここでその過程を、便宜的に 3 つの時期に区分してみよう。

- I. 発掘と最初の紹介の時期 1960 年代～70 年代前半
- II. イディッシュ・ソングの本格的なレパートリー化の時期 1970 年代後半～80 年代
- III. 全世界的なクレズマー・ブームとの同化の時期 1990 年代以降

以下では、ドイツ人イディッシュ歌手が登場する以前の 1950 年代までを前段階とし、その前段階から始めて、ユダヤ伝統音楽受容の中心が歌から器楽音楽のクレズマーに移る 1990 年以前、つまり第 II 期までを見ていくことにする。

前段階

1946 年から 1954 年までのドイツには、収容所から解放されたものの帰るところのないユダヤ人のための DP キャンプ (DP = Displaced persons) が多数設けられていた。収容所からかつての我が家に戻ろうとした東方ユダヤ人に対し、とくにポーランドで深刻なポグロム (集団的迫害行為) が発生したこともあって、ドイツの DP キャンプに多くの行き場を失ったユダヤ人が殺到したのである。戦後ドイツで最初にイディッシュ・ソングが鳴り響いたのは、間違いなくこれらのユダヤ人のあいだだったと思われるが、その歌声は外のドイツ人に届くことはなく、どのような歌がうたわれていたかも分からない。DP キャンプのユダヤ人の多くは 1954 年までにドイツを去ってイスラエルやアメリカに渡っていった。しかし DP キャンプが解消された後も「殺人者の国」ドイツに残ったユダヤ人は少なからずおり、その中からイディッシュ・ソングの歌手も登場したのである。⁽¹⁰⁾

第 I 期

非ユダヤ系ドイツ人歌手で、初めて本格的にイディッシュ・ソングを取りあげたのは、1966 年に 33 歳の若さで急逝したリーダーマッハーのペーター・ローラント Peter Rohland であった。ローラントはシャンソン・フォークロア・インターナショナルの発起人のひとりであり、シュタイニツ民謡集の歌や 15 世紀フランスの「反体制詩人」ヴィヨン François Villon の詩による歌をいち早く紹介するなど、多くの先駆的な活動をしたため、リーダーマッハー仲間からも尊敬を集めていた。彼の早すぎる死は仲間に大きな衝撃を与えたが、死の直後に編集・発売された LP 版のイディッシュ・ソングのアルバムが、この分野の嚆矢となったのである。ローラントのうたったイディッシュ・ソングには、ポグロムとその結果としてのユダヤ人の困窮、ナチスに抗したユダヤ人パルチザンの歌など、のちに多くのフォークシンガーがうたうことになる歌が含まれる一方、ユダヤ教の指導者ラビ Rebbe の姿を親しみと幾分皮肉を込めて面白おかしく描いた歌や、安息日やプリム祭などユダヤ教の祭礼をうたった歌、年頃を迎えた娘や若者の他愛ない恋の歌など、他の歌手があまり取りあげなかったジャンルの歌も少なからず含まれている。イディッシュ語を身につける

にあたって、彼がハイデルベルク大学の講師シュプレッヒャー**Max M. Sprecher** の指導を受けたことはよく知られているが、彼のレパートリーがどこから採られたのか、その全貌は明らかではない。アメリカ帰りの友人からプレゼントされたユダヤ系歌手ビケルのLPが、ローラントのイディッシュ語演奏の手本となったと推測されているが、そのアルバムの収録曲と重なっているのは、ローラントの録音した24曲中7曲程度である。⁽¹¹⁾

第Ⅰ期には、他にも折に触れてイディッシュ・ソングを取りあげる歌手はいたものの、集中的に取り組んだ非ユダヤ系歌手はローラントひとりだった。この時期にイディッシュ・ソングを広めるのに貢献したのは、ライブやアルバムを通じて聴衆や歌手仲間に強いインパクトを与えたユダヤ系歌手だった。スウェーデンからシャンソン・フォークロア・インターナショナルに参加したフランクは、その後もたびたび西ドイツを訪れ、西ドイツでアルバムを出し、ドイツ人ミュージシャンたちと親交を結んでいる。イスラエルから参加していたゼマダルは、後にケルンに居を定め、1973年からは西ドイツ放送WDRで「世界の民俗音楽」**Volksmusik rund um die Welt** という番組を担当した。DPキャンプ出身者のベリーナは、きわめて優れたギター奏者と評される夫のベーレント**Siegfried Behrend** と組んで、1960年前後からドイツ各地で様々な文化圏の伝統歌謡をうたっている。ポーランドのトレ布林カ近郊で生まれた彼女が、東方ユダヤ人としての出自を意識して編んだ2枚のLPは、西ドイツで発売されて聴衆ならびに歌手仲間に大きなインパクトを与えた。彼女と夫はまた、1966年からハンブルクに住居を構えている。⁽¹²⁾ アムステルダムに本拠を置きながら何度も西ドイツを訪れ、アルバムの一部もドイツで発行しているのが、「最後のイディッシュ・カバレット」と呼ばれた、「リラロ」**LiLaLo** である。リラロはハランド**Jacques & Jossy Halland** という名の夫婦デュオで、日常的なネタから社会風刺まで、ひねりのきいたジョークを飛ばしながら、ジョシの歌とジャックのピアノで聴衆を楽しませた。⁽¹³⁾ こうしたユダヤ系歌手とローラントの両方の影響が、第Ⅱ期にさらに多くのドイツ人歌手が登場する下地を準備したといえるだろう。

第Ⅱ期

第Ⅱ期に次々登場しはじめた非ユダヤ系ドイツ人のイディッシュ語歌手のなかで、ここでは、とくに影響の大きかった3組のグループに的を絞って、彼らの活動とレパートリーを見ていくことにする。

先述のように、1970年代後半の西ドイツでは、伝統歌謡を中心とする歌と音楽のフェスティバルを屋外で開催する習慣が本格化していた。それまで1ないし2人の歌手が中心だったグループ編成がこの時期以降変化し、しだいに器楽奏者の比重が大きくなるとともに数も増してくる。そのため、もっぱら歌手を表す**Folksänger**に代わって、「ドイツ・フォーク」**Deutsch-Folk** (対外的には**German-Folk**) という名称が用いられはじめた。イディッシュ・ソングの場合も、ギター1本という簡素な伴奏から、フィドル、アコーディオ

ン、マンドリン、バラライカ、クラリネット、コントラバスといった多様な楽器を用いるグループが多くなる。クレズマーの花形楽器のクラリネットはそれほど活躍しないものの、つねにユダヤの伝統音楽演奏の中心にあったフィドルは、ドイツのグループによるイディッシュ・ソングの伴奏でも中心的な役割を果たすことになるのである。

エスぺ espe

イディッシュ・ソングのみのプログラムで国内外へのコンサート・ツアーをおこなった最初のグループが、ガビ・ボリンガー Gabi Bollinger (1953-) と義弟のハンス Hans Bollinger (1949-) を中心に 1975 年に結成された「エスぺ」だった (1993 年解散)。エスぺの最初のアルバムはドイツ民謡を集めた「私はどこへ行ったらいい?」Wo soll ich mich hinkehren? (1976) であったが、続いて「イディッシュ」Jiddisch (1976)、「決して言うな、これが君の最後の道だなどと」(同名の歌にもとづくアルバムのタイトル、以下《決して言うな》とのみ表記) Sog nischt kejn mol, as du geist dem leztn weg (1978)、「おめでとう」Maseltov (1980) と次々にイディッシュ・ソングに特化したアルバムを出すことになる。1950 年代以降の西ドイツでは、大戦中も潜伏して暮らしていたユダヤ人と DP キャンプ出身者によって主要都市でユダヤ人教区が復興され、さらに東ヨーロッパからの移民が加わって教区民の数が膨らみつつあった。エスぺはこうした教区をまわってユダヤ教区民を聴衆にコンサートを開催するとともに、1981 年に初めてイスラエルを訪れた後、1984 年から繰り返しイスラエル・ツアーを敢行している。ヴォーカル担当で、レパートリーの発掘とイディッシュ語テキストの研究でも主要な役割を果たしていたガビによると、非ユダヤ系ドイツ人の聴衆が厳粛な態度でイディッシュ・ソングのコンサートに臨むのに対し、ユダヤ教区の特に関心世代の聴衆は、むしろ純粋に音楽を楽しんでいたという。イスラエルでは、イディッシュ・ソングの旋律は聴衆に喜んで受け入れられたものの、ヘブライ語を国家語として選び、他の混声言語を捨て去ろうとしていた同国でのイディッシュ語の立場は難しく、⁽¹⁴⁾ その状態が解消したのは、世界的なクレズマー・ブームにより、東方ユダヤ人文化への熱狂がイスラエルにも及んだ 1990 年以降だった。エスぺの演奏は、戦後生まれのドイツ人によるホロコーストへの贖罪の意志と、ユダヤ文化への深い理解を示す活動として、高い評価を受けた。⁽¹⁵⁾

第 II 期に活動を始めたほとんどのグループと同様、エスぺが最初にイディッシュ・ソングに向かうきっかけを与えたのはローラントだった。レパートリーと演奏スタイルの面では、ベリーナのアルバムがより大きな影響を与えたという。3 枚のアルバムを一挙に発売したエスぺのレパートリーはじつに多彩であるが、⁽¹⁶⁾ 彼らは自分たちの演奏が、ホロコーストの犠牲になったユダヤ人への「弔い」としての意味をもつことを決して忘れなかった。2 枚目のアルバムのタイトルにもなった《決して言うな》は、ナチスに対する抵抗運動の中で、20 代で命を落としたグリック Hirsch Glik による歌で、ユダヤ人パルチザン活動の

聖歌として今に伝えられている。グリックによるもうひとつの「聖歌」、パルチザンの少女の勇気ある行為をうたった《静かに》もまた、エスぺの最初のアルバムに収められた。後者の歌は、内容とは対照的に穏やかな旋律の美しさも相俟って、それほど集中的にイディッシュ・ソングに取り組まなかった歌手たちにもうたわれている。

ツプフガイゲンハンゼン Zupfgeigenhansel

イディッシュ・ソングのアルバムで圧倒的な人気を博することになるこのグループは、エスぺより1年早い1974年、フリッツ Thomas Friz (1950-) とシュメッケンベヒャー Erich Schmeckenbecher (1953-) のデュオを中心に結成された。彼らは、ヴァンダーフォーゲル運動の代表的な歌集『ツプフガイゲンハンズル』 *Zupfgeigenhansel* に倣ったグループ名を冠しているだけあって、ドイツ語による伝統歌謡の研究・紹介で演奏活動をスタートさせた。彼らのアレンジによる3枚のドイツ民謡のアルバム *Deutsche Volkslieder I-III* は、ひろく注目を集めた。これに続いて発売されたのがイディッシュ・ソングのアルバム「私は噂を聞いた」 *'ch hob gehert sogn. Jiddische Lieder* (1979) であった。リーダーマッハーやフォークシンガーの多くは名前が売れるにしたがって大手のレーベルに移っていくのが通例であるが、ツプフガイゲンハンゼン終始インディペンデント系のレーベル「プレーネ」 *pläne* からアルバムを出しつづけた。「私は噂を聞いた」はプレーネのレコードとしては無類の売り上げを記録し、採算を度外視した営業を続けていた同社を財政面で助けたのである。フォーク音楽の専門誌や新聞に載った批評のいずれも、「私は噂を聞いた」を高く評価している。⁽¹⁷⁾ 1986年のデュオ解消後、イディッシュ・ソングをうたいつづけているのはフリッツだけであるが、1979年のアルバムに1980年のライブレコード「入場無料！」 *Eintritt frei!* の4曲を加えたCD版のアルバムは、今日でも売れつづけている。

彼らのレパートリーは数の上では限られているが、グリックの2つのパルチザンの歌、後述するゲビルティグの歌など、ホロコーストとユダヤ人の抵抗運動をうたった歌をはじめ、ユダヤ人の失業・貧困、不幸な恋愛など多彩なテーマが取りあげられている。イディッシュ・ソングの歌詞には、どんな悲惨な状況をうたっても幾ばくかのユーモアや距離感を感じさせるところがあり、旋律もそれに合わせるように刻々と変化するため、沈痛さと軽みの両方を表現できる中音域の声がもっともふさわしい。この点、ガビ・ボリンガーのアルトの声と同様、フリッツのテナーの声と第二声を担当するシュメッケンベヒャーの高めのバリトンの声の組み合わせは理想的であった。彼らのデュオの歌声と、シュメッケンベヒャーと他のメンバーによる多彩で緩急自在の楽器演奏とが、このグループの根強い人気を支えてきたのだろうと思われる。

ツプフガイゲンハンゼンの活動でもうひとつ特記すべき点は、彼らが東ドイツを何度も訪れており、彼らのイディッシュ・ソングのアルバムを東ドイツで購入することすら、一時は可能だったことだろう。⁽¹⁸⁾ 共産党員ではなかったものの典型的な左派知識人で、ドイ

ツ民謡の3枚のアルバムにもシュタイニツの民謡集から多数の歌を取りいれていたツプフ・ガイゲンハンゼルの、東ドイツの代表的なフォークフェスティバルに招待されるなど、体制側からも好意的に受け入れられていたのである。彼らの演奏とその録音は、東ドイツの若い世代のフォークシンガーに影響を与えた可能性が高いが、東ドイツのイディッシュ・ソング受容の経緯については、また稿を改めて詳述することにしたい。

マンフレート・レム Manfred Lemm とアンサンブル

第Ⅱ期の後半になって登場したもっとも重要な歌手は、マンフレート・レムだろう。10代の頃から友人たちとバンドを組んでいた彼は、イスラエル「第2の国歌」といわれる《黄金のエルサレム》*Jeruschalajim shel zahav* を聴いて衝撃に近い感銘を受けたのをきっかけに、ヘブライ語の歌をうたいはじめる。当時の彼は、イディッシュ語をたんに中途半端で奇妙な言語としてしか捉えておらず、《仔牛》のように突出して有名な歌しか取りあげようとしなかった。しかしその後、ローラントの活動を知り、さらにクラコフ出身の指物師で詩人・歌手のゲビルティグ *Mordechaj Gebirtig* の歌に深い関心を抱いたことが、レムの進むべき方向を決定づけた。

グリック同様ナチスへの抵抗運動の中で命を落としたゲビルティグの作詞・作曲による歌、とくに代表作《燃えている、兄弟たちよ、我らの町が》*Ss' brent! briderlech, ss' brent!* (以下、《燃えている》とのみ表記) は、早い時期からイディッシュ・ソングのレパートリーの中核をなしていた。しかし、たとえばローラントのアルバムにはゲビルティグの他の歌が収められていないのに対し、第Ⅱ期のイディッシュ・ソングの種々のアルバムでは、《燃えている》をはじめ、年老いていく自分を嘆く《幼年時代》*Kinder-jorn*、娘を無事嫁がせた安堵と寂しさをうたった《3人の娘》*Draj techterlech*、「子どもたちよ、今の時を精いっぱい楽しめ」と呼びかける《さあ子どもたち》*Huljet, huljet, kinderlech*、職を制限されたユダヤ人の困窮をうたった《失業者たちの行進》*Arbetsloser-marsch* など、日常的な喜びと悲しみから、ユダヤ人迫害をうたう歌まで、幅広く取りあげられている。これらの歌にもっとも集中的に取り組んだのが、レムであった。

レムは1983年に、ふとした偶然からケニア在住のユダヤ人研究者レーマン *Manfred Lehmann* の知遇を得て、ドイツ国内では手に入らないイディッシュ語歌集の提供など、様々なかたちでゲビルティグ・プロジェクトへの支援を受けるようになる。さらにレーマンの紹介でイスラエルを訪れたレムは、イディッシュ語の伝統歌謡を集めた初の本格的な集成『イディッシュ語民謡アンソロジー』*Anthology of Yiddish Folksongs* の編纂者ライヒター *Sinai Leichter* や、ゲビルティグを個人的に知り、その草稿を石炭置き場に隠して守ったという女性パルギ *Shoshana Palgi* と知り合った。これらの人びとの協力でゲビルティグの詩に関する膨大な資料に到達することのできたレムは、資料の比較検討や聞き取り調査を経て、1992年にゲビルティグ研究の集大成としての大部の歌集を出版するにいた

った。⁽¹⁹⁾旋律のなかった詞にはレムがみずから曲をつけているが、彼の作曲による歌も多くの後続のイディッシュ語歌手にうたわれた。さらに、ライヒターの編纂するアンソロジーの第 5 巻にも 10 編が収められたことで、レムの作曲したゲビルティグの歌は、イスラエルでも知られることになる。⁽²⁰⁾ レムのようにただひとりの詩人・作曲家の手による歌ばかりを集中的に研究した歌手は珍しいが、ゲビルティグが突出して重要な存在だったのもたしかである。

レパートリーの発掘と演奏活動のかたわら、レムは少年少女のためのワークショップや、多彩な顔ぶれの演奏家を集めてのイディッシュ・ソングのフェスティバル開催にも力を入れる。1990 年にレムはボンのギムナジウムで、生徒たちに歌の背景となるユダヤ人の文化と歴史を教えながら、イディッシュ語でうたうための指導をするワークショップを催した。これを皮切りに彼は、ドイツや東ヨーロッパの複数の都市でイディッシュ・ソングのワークショップをおこなった。2000 年からは、ボンとクラコフの両都市で、イスラエル、チェコ、ポーランド、スロバキア、ドイツの 5 カ国の少年少女を一堂に会させてのワークショップを定期開催している。そもそも、非ユダヤ系のドイツ人歌手がイディッシュ・ソングを演奏する場合、聴衆にイディッシュ語やユダヤ文化についての説明やレクチャーをおこなうのが通例ではあったが、レムの場合とはとりわけ、啓蒙的な活動が大きな比重を占めていたのである。彼はまた、1984 年に本拠地のヴッパータールで、国内外の演奏者を招いて西ドイツ初のイディッシュ・ソングに特化したフェスティバルを開催した。また同年秋にはチューリヒでスイス初のイディッシュ・フェスティバルを開催、予測をはるかに超える聴衆を集めて同地のユダヤ教区の責任者を驚かせた。⁽²¹⁾ こうした一連の活動のため、レムは歌手・作曲家の他に、研究者・教育者・オーガナイザーとして高い評価を受けている。⁽²²⁾

このあとの第 III 期には、世界的なクレズマー・ブームの影響で、ユダヤの伝統音楽に関心を持つドイツ人の数が爆発的に増えることになる。必ずしも良い結果ばかりをもたらしたわけではなかったクレズマー・ブームの影響についても、稿を改めて考察してみたい。

4

次に、第 I 期から第 II 期にかけてドイツ人歌手のうたったイディッシュ・ソングのレパートリーを、具体的に検討してみよう。西ドイツならびに統一後のドイツにおけるフォークシンガーの活動について、音源も含む原資料を網羅的に収集しているのは、マインツのドイツ・カバレット文書館 **Das Deutsche Kabarettarchiv** である。同文書館所蔵の LP レコードのうち、1990 年までに西ドイツで発売されたイディッシュ・ソング関連のアルバムをすべて確認し、これに筆者所蔵の LP を加えて、本論文で取りあげる第 II 期までのアルバム 39 枚の収録曲を確認することができた。1990 年以降にはとても網羅しきれない数のアルバムが出ており、マインツの文書館でも一部しか所蔵していないが、40 枚のアルバム

(大半がCD)の収録曲を確認できているので、ここでも参考のために言及する。

1960年代から1990年までに8枚のアルバムに収録され、さらに90年以降のアルバムに関する限られた調査でも、8回取りあげられて他を大きく引き離しているのが、ゲビルティグの《燃えている》だった。

Ss'brent! Briderlech, ss'brent! Oj, undser orem schtetl nebech brent! Bejse wintn mit irgosn Rajssn, brechn un zeblosn Schtarker noch di wilde flamen, Alz arum schojn brent.	燃えている！兄弟よ、燃えている！ ああ、我らの哀れな町が燃えている！ 悪意のある風が炎をあおり、 散らし、燃え立たせる。 猛々しい炎はいっそう勢いをまし、 周りのすべてが燃えている。
Un ir schtejt un kukt asoj sich Mit farlejgte hent Un ir schtejt un kukt asoj sich Undser schtetl brent... [.....]	それで君たちは立ち尽くして 腕組みをして見ているだけなのか。 立って見ているだけなのか、 我らの町が燃えているのに。
Ss'brent! Briderlech, ss'brent! Di hilf is nor in ajch alejn gewendt, Un ojb doss schtetl is ajch tajer, Nemt di kejlím, lescht doss fajer, Lescht mit ajer ejgn blut, Bawajst, as ir doss kent.	燃えている！兄弟よ、燃えている！ 救いは君たちだけにかかっている、 もしも町を大切に思っているのなら、 水を汲む道具を取ってきて火を消せ、 君たち自身の血で火を消すんだ、 自分たちに何ができるかを見せてみろ。
Schtejt nit, brider, ot asoj sich, Mit farlejgte hent Schtejt nit, brider, lescht doss fajer – Undser schtetl brent.	そんな風に腕組みをしたまま 立って見ているのはやめろ、 兄弟よ、立ったままでいずに火を消せ、 我らの町が燃えているのだ！ ⁽²³⁾

「君たち自身の血で火を消せ」と激しい言葉で抵抗を呼びかけるこの歌は、ドイツ人歌手にとってもユダヤ系歌手にとっても、今日まで大切なレパートリーでありつづけている。

7件の収録回数でこれに続くのが、グリックの《静かに》とゲビルティグの《幼年時代》、収録回数6件の歌はゲビルティグの《さあ子どもたち》のほか、有名な《仔牛》と作者不詳（19世紀後半成立？）の《10人の兄弟》だった。非ユダヤ系のヨーロッパ人ならびに

アメリカやイスラエルに移住していたユダヤ人のあいだには、ホロコーストの犠牲になった中・東欧地域のユダヤ人が、何もせず家畜のように殺されていったことを批判的に捉える人びとが少なからずいた。《燃えている》、《静かに》、《決して言うな》は、いずれも死を賭して果敢に抵抗を試みたユダヤ人の存在を強調する歌で、東方ユダヤ人を見下す視線を跳ね返すため、ことに多くの歌手に取りあげられたのである。《仔牛》は屠殺場に連れて行かれる仔牛をユダヤ人の運命に重ねた歌で、一見ゲビルティグやグリックの力強い歌と正反対に見えるが、この歌が本当に訴えたかったのは解放への希望やささやかな抵抗の意志だという。⁽²⁴⁾ 《10人の兄弟》は、ユダヤ人から就労の機会を奪う施策が東ヨーロッパで横行した時期に、10人いた兄弟がひとり欠けて9人になり、8人になり、ついに今にも飢えて死にそうな「俺ひとり」になっていく様をうたった歌で、英語では **Ten Little Niggers** ドイツ語では **Zehn kleine Negerlein** (1880年代にはドイツでも歌われていた) で知られる子どもの遊び歌の影響を明らかに受けている。兄弟が引き算のように消えていく様が淡々と語られるした前半と、フィドル弾きが葬送の旋律を奏でるという内容ながら、踊りに誘うようにリズムカルな後半との対照がこの歌の魅力である。この対照をとりわけ見事にきわだたせ、詩節ごとの変化もあざやかなのが、ツプフガイゲンハンゼルの演奏である。

収録回数5回の歌には、抵抗歌《決して言うな》の他に、作者不詳の《みんなでうたおう》 **Lomir ale singen**、年頃の若者の恋人探しをうたった《トゥムバラライカ》 **Tumbalalaika** など、かなり趣の異なる歌が含まれる。いっぽう、餓えて倒れそうになりながら拾ったタバコを売り歩く孤児の少年の歌《タバコ》 **Papirossan** のように、迫害の結果の貧困をうたった歌も含まれている。

ドイツ人イディッシュ歌手もしくはドイツで活動したユダヤ系歌手のアルバムのうち、1990年までに発売されたものを見る限り、東方ユダヤ人に対するポグロムと迫害の結果の貧困、ホロコーストとそれに対する抵抗をうたった歌が高い比率を占めていることが分かる。ドイツのフォークシンガーは、何より「ドイツ人が自国内のユダヤ人の言語と文化を無視しつづけ、ついには完膚なきまでに破壊したことに対する贖罪」⁽²⁵⁾ として、イディッシュ・ソングをうたうことの意味を捉えつづけていたのである。

ここでは第III期には詳しく立ち入らないが、1990年を境に、ドイツ歌手のうたうレパートリーに一定の変化があらわれるのは確かだろう。ホロコーストをうたった歌は相変わらず重要な位置を占め、《決して言うな》を収録したアルバムは減るものの、《燃えている》は90年以降も多くの歌手にうたわれつづけている。逆に、第III期ではじめて取りあげられるようになった歌の顕著な例は、《バイ・ミーア》 **Bay mir bistu scheyn** である。じつはこの歌は、《仔牛》と同じ作曲者につくられているのだが、ジャズのスタンダードナンバーとして国際的な名声を得たことで、かえってイディッシュ・ソングとして認められにくくなったと思われる。ほかにもアメリカの寄席でうたわれて広まった《私のユダヤのお母さん》 **My yiddishe momme** も第II期まではわずかしき取りあげられないことを考え

合わせれば、東方ユダヤ的というよりアメリカの都会を思わせる特徴や背景のある歌は、ドイツのフォークシンガーに避けられてきたのではないだろうか。「アメリカ的＝真正ではない」という従来の図式を崩したのが、おそらくクレズマー・ブームの流入であった。

5

これまで、伝統歌謡を取りあげる運動としてのフォークリバイバルにおけるイディッシュ・ソングの位置を論じるにあたって、ゲビルティグやグリックのように作者が明らかで成立時期が新しい歌も古い民謡と同列に扱ってきた。じっさいイディッシュ・ソングを論じる識者のあいだには、ドイツ民謡の研究者とは異なり、「起源が古い」か、「本物」かといった議論はほとんど見られない。その理由のひとつは、イディッシュ・ソングの音楽的特徴がはっきりしていて、ジャズやタンゴにアレンジされた場合ですら、それが消えない点にあると思われる。西洋音楽でいうフリギア、リディアなどの旋法に近い独特の音階、終止するかと思うとそれをはぐらかすような和声進行、テンポ・ルバートなど、西ヨーロッパの伝統音楽やクラシック音楽と明確に異なる特徴がイディッシュ・ソングにはある。それに倣って作曲すると新作の歌も伝統歌謡らしく聞こえるため、たとえばレムの作曲した歌がイスラエルの民謡アンソロジーに収録されるようなことが起こりえたのである。

また、ゲビルティグとグリックの歌の成立・伝承過程がきわめて「民謡的」であるのもたしかだ。ゲビルティグは元来、おもに家族にうたって聞かせる目的で、指物師の作業机の上で歌を作っていた。彼の歌が書かれた形で残っているのは、周囲のすすめで詩集を刊行したのと、友人の音楽家たちが楽譜の読めない彼の歌を書き留めてくれたおかげである。晩年の歌は当然ながら出版とは無縁で、炭置き場に隠されるなどの冒険的な過程を経て残された。グリックが歌を作ったのはゲットーの隠れ家や森の中で、その歌はおそらく、パルチザン仲間のあいだに口伝えて拡がることで残された。アウシュヴィッツを生き延びたヤルダティは、大戦後初のライブ演奏会で《決して言うな》をうたった時、第1詩節しか知らなかった彼女に、ユダヤ人聴衆のひとりが残りの詩節を口述してくれたと証言している。⁽²⁶⁾ アメリカ在住のビケルは、戦後ヨーロッパのDPキャンプを訪れて、イディッシュ語民謡の聞き取りをおこなったという。

最後に、ユダヤ人集落と伝統文化の破壊に対する贖罪、というドイツ人歌手の意図に対し、被害者であるユダヤ人を中心に、外からどのような評価が下されているかについて、考えてみたい。1960年代から80年代のドイツ人フォークシンガーの活動に対し、「殺人者の側の人間に犠牲者の何がわかるのか」、「イディッシュ語を真面目に学ぶ気があるのか」といったネガティブな視点でアプローチする論者が多かったが、そのほとんどは実際の演奏とユダヤ文化に学ぼうとする歌手たちの真摯な姿勢に接して、見解を改めている。イスラエルとドイツ国内のユダヤ人教区を重点的にまわるツアーをおこなったエスベヤ、イスラエルとドイツ、東ヨーロッパ諸国の少年少女を一同に会させたレムの試みは、かなり

の冒険であったが、これも結果としては好意的に迎えられたのである。

他方、クレズマー・ブーム到来以降のドイツにおける、エキゾチックな音楽としてユダヤの伝統音楽を見いだした聴衆の急増に関しては、「ユダヤ人不在のユダヤ・ブーム」という厳しい評価も下されている。⁽²⁷⁾ イディッシュ・ソングの研究・紹介が一過性のブームにとどまったのであれば、フォークシンガーたちの試みは実を結んだことにはならないだろう。しかし、1990年代初頭にアメリカ合衆国からドイツを訪れたクレズマー楽団「ブレイブ・オールド・ワールド」**Brave Old World** やボストン音楽院の学生を中心に結成された**The Klezmer Conservatory Band** のメンバー（いずれもユダヤ系）は、第二次世界大戦後45年たっても変わらず続いていたドイツ人への恐怖に近い不信感が、ユダヤの伝統音楽に熱狂する聴衆の反応を見て大きく変わったことを証言している。かつてイディッシュ・ソングをレパートリーにドイツを訪れた歌手と同様、最初の訪問の後、繰り返しドイツを訪れてコンサート・ツアーをおこなうクレズマー奏者が多く、ドイツに居を構えた者も複数いることを考え合わせれば、少なくともユダヤ人音楽家とドイツ人聴衆の関係は、クレズマー・ブームによってもポジティブな方向に変化している。⁽²⁸⁾

ただし、音楽学者でクレズマー奏者でもあるエックシュテット **Aaron Eckstaedt** が、貧しくとも古い伝統が守られていたユダヤ人集落「シュテートル」へのノスタルジックな憧れが、ドイツ人がユダヤ音楽を演奏し聴く際の主たる動機ではないのか、そうしたノスタルジーに浸ることがドイツ人に自らの罪への意識を薄れさせ、安易に過去の償いがなされたかのような錯覚に陥らせることにつながらないかと、繰り返し警告を発しているのは、傾聴に値する。フォークリバイバルは、反体制運動や社会批判とリンクしながら発展してきた運動である一方、その媒体である伝統歌謡に懐かしさや心の拠りどころを求めるノスタルジックな視点ともつねに無縁ではなかった。⁽²⁹⁾ 西ドイツのフォークシンガーは、戦前までの民謡研究によって昔の村落共同体の生活が美化されていた事実への批判から出発し、戦争の悲惨や農村の困窮を歌った民謡を積極的に取りあげた。イディッシュ・ソングをレパートリーに取り入れた動機も、親世代以前のドイツ社会に対する同様の批判にもとづいていた。しかし実際の演奏には、彼らが知らないはずの「失われたシュテートル」への郷愁を掻き立てる要素があることもたしかである。フォークリバイバルには、伝統歌謡のうたいあげる古き良き世界へのノスタルジックな憧れがつきものであり、またそれがなければ、そもそもこの運動は成り立たなかつただろう。イディッシュ・ソングが重要なレパートリーとして取りあげられたことの意味を考えるにあたっては、フォークリバイバルが社会批判的な視点とノスタルジーとのあいだを往復する危うい運動であったことを、たえず意識しておかなければならない。

主要参考文献

Eckstaedt, Aaron: „Klaus mit der Fiedel, Heike mit dem Bass...“. *Jiddische Musik in*

- Deutschland*. Berlin/Wien: Philo 2003.
- Filene, Benjamin: *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.
- Kleff, Michael (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969. Chansons Folklore International*. Hambergen: Bear Family Records 2008 (mit 10 CDs).
- Lemm, Manfred: *Mordechaj Gebirtig. Jiddische Lieder*. Wuppertal: Künstlertreff 1992.
- Ottens, Rita / Rubin, Joel: *Klezmer-Musik*. München: dtv 1999 (2. Aufl. 2003).
- Reichert, Carl-Ludwig: *Folk*. München: dtv 2008.
- Sol sajn. Jiddische Musik in Deutschland und ihre Einflüsse (1953-2009)*. 12 CDs mit 4 Booklets. Folge 1-4. Hambergen: Bear Family Records 2008-2009.
- Steinbiß, Florian: *Deutsch-Folk. Auf der Suche nach der verlorenen Tradition*. Frankfurt a.M.: Fischer 1984.
- 黒田晴之『クレズマーの文化史 東欧からアメリカに渡ったユダヤの音楽』人文書院 2011年。
- 武井彩佳『戦後ドイツのユダヤ人』白水社 2005年。

主要アルバム

- Belina / Siegfried Behrend: *Jiddish Songs. „Es brennt“*. Extra Produktion. o.J.
- Bikel, Theodore: *Chansons folkloriques Yiddish (1), (2) Villetaneuse: Vogue disques*.
発売年不明、英語のオリジナル版は、1958年と1959年。
- espe: „Jiddisch“. Produktion: Espe Musik. Im Vertrieb von Stockfisch o.J. (1976).
- Lemm, Manfred und Ensemble: „Gehat hob ich a hejm“. *Jiddische Lieder des Volkssängers und des Arbeiterdichters Mordechaj Gebirtig (Krakau 1877-1942)*. Wuppertal: Künstlertreff 1984.
- Rohland, Peter: *Un as der rebbe singt. Jiddische Lieder*. Wedemark: Thorofon 1967.
- Zupfgeigenhansel: *‘ch hob gehert sogn. Jiddische Lieder*. Dortmund: pläne 1979.

⁽¹⁾ シュテートル (schtetl または shtetl) とは、住民のすべてあるいは大半がユダヤ教徒からなる東ヨーロッパの小邑で、自発的に形成された点や、非ユダヤ教徒との混住もあつた点が、ユダヤ人が強制的に集住させられたゲットーとは異なる。規模は小さいが、生活様式や住民の職業からいって村というより町であつたため、「町」 schtot の縮小形で呼ばれた。シュテートルの中では、ユダヤ教の伝統や伝承文化がよく守られていたという。

⁽²⁾ イディッシュ語は中高ドイツ語をベースに、ヘブライ語の要素やスラブ諸語の語彙が加

わった混成言語で、中・東欧地域のユダヤ人によって話されていた。これに対し、北アメリカ経由でヨーロッパに入り、各地に離散したいわゆる「西方ユダヤ人」セファルディムが話していたのは、スペイン・ポルトガル語ベースの「ラディーノ」Ladino であった。イディッシュ語はもともと話し言葉で、書くときにはヘブライ文字で表記されるのが本来である。ヘブライ文字表記をラテン文字表記に移し替えるときの方式が、国により研究機関や個人により一定しないため、同じ単語に様々に異なる綴りがあらわれる。

(3) ビケルのディスコグラフィーを見ると、最初に出たレコードは「イスラエルの民謡」（ヘブライ語）で、イディッシュ・ソングのレコードもロシア民謡より多いくらいであるが、根強い人気を誇っているのがアルバム「ロシアのジプシーの歌」Songs of a Russian Gypsy である。Vgl. <http://www.bikel.com/music.html> (2012 年 10 月 14 日確認)

(4) シャープ Cecil Sharp に代表される 20 世紀初頭アメリカでの民謡収集では、19 世紀のイングランドならびにスコットランド民謡研究の第一人者チャイルド Francis James Child の民謡集を参照しながら (Child Canon という語が用いられた)、「本国では失われてしまったが、アメリカの山間部に住む移民の間で守られてきた」アングロサクソン系の民謡を重点的に集める研究者が多かった。Vgl. Filene (2000)、とくに第 1 章参照。

(5) たとえばジョーン・バエズはベトナム戦争を批判し反戦歌をうたったことで有名だが、反戦運動のかたわら、アパラチア山脈一帯に残る伝統歌謡に注目し、《バーバラ・アレン》Barbara Allen や《ヘンリー・マーチン》Henry Martin といった、イギリスから伝承された古い民謡をうたっている。

(6) 文字通り「歌を作る人」という意味のこの呼称は、東ドイツの著名な反体制歌手ビーアマン Wolf Biermann によって造語された。

(7) 最年長のクレアー兄弟から第 2 世代のツプフガイゲンハンゼルに至るまで、多くのフォークシンガーがこの運動の影響下にあった。ナチスの青少年組織がヴァンダーフォーゲルのスタイルを受け継いだ面はたしかにあったが、ヴァンダーフォーゲルやその後継団体がナチスによる青少年の一元化の際に弾圧を受けており、「ネロートのヴァンダーフォーゲル」の代表者エルバーマン Robert Oelbermann は政治犯としてダッハウ収容所で獄死していることは、特記しておかなければならない。

(8) 民謡、民俗舞踊、民俗衣装は「ドイツの古い伝統」の象徴として、ナチスの党大会や各種の祭礼に好んで用いられた。河野眞『ドイツ民俗学とナチズム』創土社 2005 年、とくに 397-460 ページを参照。

(9) Wolfgang Steinitz: *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*. Berlin: Akademie-Verlag. Bd.1. 1954; Bd.2. 1962. この書では、ドイツの下層民が「ただ諸々とお上に従っていた」わけではなく、君主への批判や抵抗への呼びかけを内容とする歌の長い伝統が存在していたことが、実例とともに論じられている。そのため、若い世代に「もうひとつのドイツ民謡の伝統」を示すための格好の材料となった。

シュタイニツが 1967 年に死去した後、弟子のシュトロバハ Hermann Strobach の手で抜粋版がつくられているが、この抜粋版は東西両ドイツで版を重ねた。阪井葉子「シュタイニツ民謡集と西ドイツのフォークリバイバル」『ドイツ文学論攷』（阪神ドイツ文学会編）第 52 号、2010 年、75-96 ページ参照。

⁽¹⁰⁾ たとえば最大のユダヤ人教区を擁していたベルリンでは、戦前には 173,000 人いたユダヤ人が、1945 年には 500 人まで激減していた。ところが、DP に流れ込む人々で、ユダヤ人人口がふくれあがり、最盛期には 250,000 人にまで達したという。

Vgl. Eckstaedt (2003), S. 15-16. 武井（2005）も参照。

⁽¹¹⁾ テュービンゲン・フェスティバルの主催者だったホラー Eckard Holler は、生前のローラントをよく知り、彼の遺稿の大半に目を通していている。ローラントはビケルからの影響を否定し、自分のレパートリーと演奏法は独自に築いたものだと主張していたという。しかしシャンソン・フォークロア・インターナショナルに参加したアメリカ人歌手ウェスト Heddy West は、ローラントの演奏を「まったくのビケルの模倣」と評した（2012 年 8 月 29 日、筆者のホラーへのインタビューによる）。ビケルのアルバムは少し遅れてフランスでも発売され、ホラーとオス・クレアーは、フランス語版を入手・所蔵している。

⁽¹²⁾ Vgl. *Belina – Frau ohne Heimat*. In: *Hör zu* (Zeitschrift). Nr. 40/1966. 1-7. Okt. 1966. また、<http://www.boettcher-film.de/index.php/de/belina21>（2012 年 10 月 14 日確認）を参照。ベリーナは雑誌インタビューの中で、ポーランドよりも、亡命中にシャンソン歌手として活躍したパリよりも、ドイツにいる時に「ここが自分の家」と思えると語っている。

⁽¹³⁾ Vgl. Begleitheft zu der LP: Lilalo (Jossy & Jaques Halland): Jiddische Chansons - Lieder & Songs. Schuster Records 1969.

⁽¹⁴⁾ Vgl. Begleitheft zu der LP: espe: Jiddisch 2: Sog nischt kejn mol, as du geist dem leztn weg. Produktion: Espe Musik. Im Vertrieb von Stockfisch o.J. (1978).

エスペは 1986 年のイスラエル・ツアーの際に、イスラエルの人気歌手アルバーシュタイン Chava Alberstein と共演するが、アルバーシュタインがやはりイディッシュ語の歌をうたうと、エスペの演奏には拍手喝采していた聴衆から突如ブーイングが起こったという。当時のイスラエルでイディッシュ語は、東方ユダヤ人の貧困とポグロム、ホロコーストという思い出したくない過去と結びついた二流の言語であった。年長者には懐かしさ、若い世代にはエキゾティシズムを呼び起こすイディッシュ・ソングを、外国から来たエスペがうたうのはよくても、国民的スターが蔑むべき言語でうたうのはタブーだったのだ。ただし、東方ユダヤ人の家系でポーランド生まれのアルバーシュタインは、歌手活動を始めて間もない 1969 年にはすでに、イディッシュ語のアルバムを編んでいる（Gabi Bollinger への、2010 年 9 月 1 日の筆者のインタビューによる）。

⁽¹⁵⁾ 次の新聞記事を参照。 „Dediation in Yiddish“ in: *Jerusalem Post*. 20.05.1985.

⁽¹⁶⁾ たとえばエスペは、歌い、踊り、笑うハシディズム（踊ることで宗教的法悦の境地に

至ることを奨励するユダヤ教の一派) のラビを描いた《As der Rebbe singt》を取りあげているが、他にこの歌を取りあげているドイツ人歌手はローラントだけである。イディッシュ語では本来、正統派のラビ (rov) とハシディズムのラビ (rebe) の呼称が異なるのだが、ローラントもエスぺもその区別はしていない。

(17) Dietmar Polaczek, „Tränen – ohne Schmalz, mit Grimm“. in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 29.05.1979. 同紙の批評家はツプフガイゲンハンゼルの新たなプログラムに「最初はかなり懐疑的だった」というが、若干の留保をつけながらも結果としては高く評価している。「これほどきちんとイディッシュ語が発音できると思わなかった」というコメントは、ドイツ語と近い言語だけにいい加減な発音で済ませるドイツ人歌手がいるためだろうか。

(18) Vgl. Eckstaedt (2003), S.40-44. bes. S.42.

(19) Vgl. Lemm (1992), S.23.

(20) Aharon Vinkovetzky, Abba Kovner, Sinai Leichter (ed.): *Anthology of Yiddish Folksongs*. Vol.5: *Mordechaj Gebirtig*. 2000. 採られたのは次の 10 曲、《陽光》A suniker shtral、《太陽よ、麦穂よ》Zun,zun zang、《ゲットーにて》In geto、《私はもう長いこと》Ikh hob shoyng lang、《鐘の響き》Glokn-klang、《絶望のとき》Minutn fun yeush、《ごきげんよう、クラコフ！》Blayb gezunt mir, Kroke、《シフレレの肖像画》Shifreles portret、《ヨム・キプル祭の宵》Erev yom-kiper、《我らの春》Undzer friling。

(21) Manfred Lemm への筆者のインタビュー (2012 年 9 月 2 日) による、また、次の URL を参照 <http://www.manfred-lemm-workshop.de/> (2012 年 10 月 14 確認)。

(22) 「未来のための想起」Erinnern für die Zukunft と名づけられた青少年のためのプログラムの成果により、レムは 2001 年に叙勲 (Bundesverdienstkreuz am Bande) されている。

(23) Lemm (2003), S.260-262.

(24) 「仔牛」の成立と解釈については、黒田 (2011)、144-175 ページ参照。

(25) シャンソン・フォークロア・インターナショナルで《静かに》をうたったクレアー兄弟が、インタビューで筆者に語った言葉 (2009 年 9 月 11 日)。

(26) Vgl. Lin Jaldati, Eberhard Rebling: *Sag nie, du gehst den letzten Weg. Lebenserinnerungen 1911 bis 1988*. Marburg: BdWi-Verlag 1995, S.388f.

(27) 武井 (2005)、151-156 ページ。

(28) Vgl. *Sol Sajn*. Teil 2, S.28-42. Brave Old World のリーダー格バーン Alan Bern も現在ベルリンに在住。

(29) Vgl. Eckstaedt (2003) ; Filene (2000) ; Reichert (2008), S.184-188.

【論 文】

『ガルテンラウベ』における E. マルリットの
„Das Geheimnis der alten Mamsell“

——1860 年代の家庭雑誌と連載小説——

竹 田 和 子

はじめに

『ガルテンラウベ』 *Die Gartenlaube* ⁽¹⁾ は 1853 年、販売部数 5000 部でスタートした家庭雑誌だった。E. マルリット E. Marlitt (本名 Friederike Henriette Christiane Eugenie John 1825-87) が初めて作品を発表したのは 1865 年だが、まさに彼女の作品発表と同時に、同誌の発行部数は爆発的増加を示した。1861 年の定期購読者は 10 万人であったのが、1866 年には 14 万、67 年に 22 万、71 年に 31 万人、『後妻』 *Die zweite Frau* が発表された 1874 年には 36 万人に達し、75 年に発行部数はついに 38 万 2 千を記録し、流通地域はヨーロッパ諸国やドイツ系移民の多かった南北アメリカにも広がった。⁽²⁾ そして発表された作品数こそ 12 作と決して多くはなかったものの、その死まで忠実に『ガルテンラウベ』のためにのみ書き続けたマルリットは、文字通り同誌の看板作家だったといつてよい。

『ガルテンラウベ』は、3 月革命後の反動時代に投獄された経験も持つエルンスト・カイル Ernst Keil (1816-1878) が編集長を務めていた。この雑誌の目的は、革命の失敗により内向き志向を強めていた市民階級に「娯楽と娯楽を通じた教養」を与えることだった。⁽³⁾ 最も重視されていたのは詩や小説などの文学作品だったが、同時に科学技術の新たな発見・発明や、アメリカやアフリカなど外国の文化などが挿絵を交えて分かりやすく紹介されていた。⁽⁴⁾ これまで教養や文化の外に置かれていた中流市民たちはこのような雑誌によって初めて、政治や社会の最先端の出来事に参加しているという実感を抱くことができたのである。1878 年のカイルの死後、この雑誌は人手に渡り、所有者が変わるごとに次第に娯楽性と保守性を強めていったが、彼が編集長だった時代の『ガルテンラウベ』には彼の自由主義的思想がはっきりと表れている。そして彼は編集長として、雑誌の構成にも工夫を凝らした。人気を博した連載小説は、連載終了後速やかに自身の出版社から単行本で出版、雑誌には書評を掲載、クリスマス前にはプレゼント用に購入を促す広告を載せた。また、諸外国語に翻訳して外国でも販売するなど、巧みなマーケティング戦略を取っていた。⁽⁵⁾ さらに読者の関心を引くように、巻頭には解説記事ではなく、必ず小説を載せ、同時に小説のテーマと結びついた内容の記事を近くに配して、読者が理解をさらに深められるよう

に、あるいは抱いた印象をさらに強められるようにした。その意味で小説は一種の巻頭論文の役割を果たしていたともいえるのである。この論文では『ガルテンラウベ』の看板作家だったマルリットの『老嬢の秘密』 *Das Geheimnis der alten Mamsell* (1867) を中心に、掲載雑誌の構成を背景にした連載小説のあり方について考察したい。

1 „Das Geheimnis der alten Mamsell“⁽⁶⁾ について

『老嬢の秘密』はマルリットの第 4 作目として、1867 年、『ガルテンラウベ』第 21 号から第 38 号に掲載された。長編小説としては第 2 作目となる。最初の短編『十二使徒』 *Die zwölf Apostel* が同誌に初めて取り上げられたのが 1865 年のことで、さらに翌年初の長編小説『金髪のエルゼ』 *Goldelse* と短編 1 作が発表されたので、3 年の間に 4 作品が掲載されたことになる。マルリットは以前から文学への関心を持っており、彼女が小説を書いていたのを知っていた弟が、原稿を『ガルテンラウベ』編集長エルンスト・カイルに送り、この雑誌とマルリットの関係が始まった。⁽⁷⁾ ただしカイルが本来求めていたのは短編小説だった。なぜなら彼は当時、何号にも渡って続く長編小説では『ガルテンラウベ』の読者に興味を維持させるのは難しいと考えており、1 回読み切り、あるいは 2~3 回の連載で完結する短編小説を主に掲載していたからである。したがって長編小説『金髪のエルゼ』は本来彼の期待に沿うものではなかったのだが、彼は一読してこの小説の価値を見抜き、短縮を求めつつも作品の掲載を決めた。こうして『老嬢の秘密』も『ガルテンラウベ』に掲載されることになったのである。

掲載雑誌とこの作品の関係について考察する前に、まずあらすじを紹介したい。主人公、フェリツィタスは、旅芸人の娘だった。彼女の父が行っていたのは、細工を施して実際には弾が出ない鉄砲を妻メータに向けて発射させ、銃撃を受けても的となった金髪の美女には弾が当たらないように観客に見せるという奇術だった。ところがテューリングゲン地方の小都市 X——マルリットの故郷アルンシュタットがモデルである——での興業の際、誤って実弾が発射され、彼女は致命傷を負ってしまった。⁽⁸⁾ 娘はきちんとした家庭で育て、旅芸人にはしないしてほしいという彼女の最後の願いを聞いたこの町の名士、フリードリヒ・ヘルヴィヒは、薄幸の美女メータとその家族に深く同情し、4 歳だった娘フェリツィタスを引き取ることを即座に決心した。しかし、厳格な信仰に生きていた彼の妻ブリギッテにとって「汚らしい」旅芸人の娘を家に迎えるなど考えられないことだった。彼女は夫に対して次のように言い放つ。

「私に対してそんな要求を？…我が家を主の神殿にしようとする私に対してペテン師の子供(Komödiantenbrut)を引き取れなど——愚行どころではありません。[...]私はこの罪の子を我が家に引き取りはしません。——明らかに主の裁きに見舞われた、破滅した女の子供など。」(Jg.1867 Heft 21 S.324)

ヘルヴィヒ家に引き取られた後、フェリツィタスはブリギッテから冷たく扱われることになったが、フリードリヒは彼女を自分の娘のようにかわいがり、自分の息子ナターナエルと共に家庭教師のもとで勉強させさせし、彼女は幸せな日々を過ごしていた。ところが5年後、彼女が9歳の時、フリードリヒは結核で死んでしまう。彼の死によりヘルヴィヒ家にはフェリツィタスを守ってくれる人間はいなくなった。彼は自分の死後フェリツィタスがどのように扱われるかを心配し、医学生としてライン河畔で暮らしていた長男ヨハネスに、彼女が18歳になるまではヘルヴィヒ家で養育するよう遺言を残した。ヨハネスは遺言に従いフェリツィタスを家に残すことにするが、その際彼女を女中として育てるよう母親に求めた。「あの少女は家で教育してください。その運命が将来そうなるもの、——つまり召し使いになるように…私はこの件を完全にそして何の心配もなくお母さんの手に委ねます。あなたの強い意志、あなたのキリスト教精神で——」(Jg.1867 Heft 23 S.356)。これまでフリードリヒの配慮により、自らの出自も母の死も聞かされていなかったフェリツィタスに、ナターナエルは、彼女の母親は旅芸人で、「神を試したので、決して天国には行けないとママ[ブリギッテ]が言っていた」(Jg.1867 Heft 23 S.354)と言う。以後彼女は召し使いとしてこき使われることになった。小学校で最低限の読み書きを習った後は祈祷書以外読むことを禁じられ、ブリギッテは学校の教科書売り払い、ノートも燃やしてしまった。さらに「ペテン師的な名前」(Komödiantenname)としてフェリツィタスからその名前を奪い、彼女にカロリーネという名を与えたのである。

それから9年経ち、彼女が間もなく18歳を迎えようとしていた時、ライン地方で有名な医学教授になっていたヨハネスが、休暇を過ごしに帰郷することになった。ヘルヴィヒ家にはライン地方に住んでいた親戚があり、ヨハネス自身、11歳からその親戚が設立した厳格なキリスト教信仰に基づいた教育を行う寄宿学校に入れられていた。この親戚の娘アデーレは参事官の夫を亡くし未亡人となっていたが、病弱な娘の療養のため、少し前からヨハネスの実家に滞在していた。周囲は、アデーレはヨハネスと再婚するだろうと考えており、アデーレ自身もそう思っていた。こうして、9年ぶりにフェリツィタスはヨハネスに再会することになった。

この9年間、フェリツィタスはあらゆる精神的活動を禁じられ、つらい仕事をあてがわれて過ごしていたが、それは表面上のことで、実際には2重生活と言ってもよい裏の世界を持っていた。ヘルヴィヒ家の裏側の建物の屋根裏部屋に、フリードリヒの叔母に当たるコルドゥーラという女性がひっそりと住んでいた。彼女は「不信心者」、「一族の恥さらし」と言われて、表に出ることを禁じられており、フェリツィタスはフリードリヒの死まで彼女の存在すら知らなかった。しかし偶然裏の建物に入りコルドゥーラに会ったフェリツィタスは、彼女からフランス語や歌、文学を教えられて教養を身に付けていく。何よりもコルドゥーラの温かい心は、つらい生活を送るフェリツィタスにとって唯一の救いとなった。コルドゥーラがなぜ屋根裏部屋で孤独に暮らしていたのかは、作品の最後でようやく明ら

かになる「秘密」である。

フェリツィタスは自分を「精神的に殺した」ヨハネスを深く憎んでいた。彼の帰郷後、彼女は自分に対する扱いの理不尽さを何度も口にする。ヨハネスは、自分の価値観から良かれと思って行ったことを理路整然と非難され、またあるはずのない教養を彼女が身に付けているのを見て驚く。火遊びをして服に引火したアデーレの子供を彼女が救い、病弱なその子供を夜も寝ずに共に看病するうちにヨハネスのこれまでの価値観は揺らぎ、彼はフェリツィタスに惹かれていく。そんなある日コルドウーラが急死する。彼女が秘密を書いた日記を隠し棚にしまい、死ぬ前に廃棄したいと思っていたのを知っていたフェリツィタスは屋根裏部屋に忍び込み、日記を読む。そこにはヘルヴィヒ家の過去の犯罪行為が書かれていた。Xという町をもともと支配していたのは、フォン・ヒルシュシュプルングという貴族だった。30年戦争の折、この町はスウェーデン軍の攻撃を受けた。ヒルシュシュプルング家の2人の息子たちは戦争に行き行って不在で、年老いた当主は殺されてしまった。彼は財産を家のどこかに隠したらしいのだが、スウェーデン軍も帰ってきた息子たちも見つけることはできなかった。結局2人の息子のうち1人は町を出て、北ドイツで新たな領地を得たが、残ったもう1人の息子は没落し、2つの家系の行き来も絶えた。時代が下ると、屋敷は裕福な商人ヘルヴィヒ家のものになり、X市に残ったフォン・ヒルシュシュプルングの子孫は屋敷の1角で靴屋として貧しい暮らしを送っていた。幼馴染だったヒルシュシュプルング家の息子ヨーゼフとヘルヴィヒ家の娘コルドウーラは次第に恋愛感情を抱くようになるが、彼女の父親は娘に貧しいヒルシュシュプルング家との付き合いを禁じる。父親が死に、天涯孤独となったヨーゼフは何とか身を起こそうと、ライプツィヒ大学に進学するが、パンすら食べられないほどの貧困に苦しむ。そんなある日、ヒルシュシュプルング家とヘルヴィヒ家が入っている建物の壁の中から莫大な金と遺言書が出てくる。ヒルシュシュプルングの隠し財産が見つかったのである。コルドウーラはこの金はヨーゼフのものであるから、これで父親も結婚を認めてくれると喜び、急いで父親を呼びに行ったのだが、父親はその金を自分のものにしてしまう。そしてコルドウーラがその不誠実な行為を責めた時、酒を飲んでいた父は急に倒れて死んでしまうのである。ヨーゼフも貧困のうちに病を得て、帰らぬ人となった。彼女は、ヨーゼフの財産を奪った父親の犯罪行為の一端を担わされ、父親を罵倒して死なせた「父親殺し」となり、愛する人を失った。そしてその罪悪感、喪失感、そして憎しみから立ち直れないまま、ヘルヴィヒ家の汚点として家族から屋根裏に押し込められて数十年を過ごしてきたのであった。フェリツィタスは、これで自分を「賤民」とさげすむヘルヴィヒ家の人々の正体を暴くことができると思ったのだが、突然自分がヨハネスを愛していることに気付く。誇り高いヨハネスがこの日記を目にすれば、深く傷つくだろうと思うと、フェリツィタスはこの日記を秘かに処分しなければならないと思う。しかし彼女はヨハネスから愛の告白を受けても、身分が違うことで将来彼が結婚を後悔するかもしれないことを恐れ、結婚を承諾することができなかった。彼女が結婚の申し込みを受け入れる決心をしたのは、ヨハネスがコルドウーラの日記と誠実に

向き合い、財産をキールのヒルシュシュプルング家に返すことを決め、母ブリギッテと決するのを見て、彼が信頼できる人物であると確信できたからである。こうしてフェリツィタスはヨハネスと共にライン河畔へ行く。ところで、作品中に既に何度か暗示されていたのだが、彼女の母メータは実はこのキールのヒルシュシュプルング家の出で、旅芸人を夫としたため、実家から勘当されたのだということも明らかにされるのである。数年後、かつて拒絶した息子夫婦に生まれた孫のため、ブリギッテが靴下を編む場面で和解を暗示して小説は終わる。

2 作品のテーマと掲載記事の関係

2.1. 女性教育

既に以前の論文で述べたが、彼女の作品はほぼ全て共通の筋立てを持っている。⁽⁹⁾ 主人公は 18 歳前後の少女で、作品冒頭で新しい世界に移り、様々な困難を経て、裕福な、あるいは社会的身分が上で年上の男性と結婚するというものである。新しい世界への移動といっても、長編第 1 作の『金髪のエルゼ』のように相続した家に引っ越す、あるいは例外的に結婚で物語が始まる 1874 年の『後妻』のように結婚で夫の領地に赴くなどのヴァリエーションはある。そして主人公が親を亡くして養父母に引き取られる『老嬢の秘密』もまさにその典型である。様々な困難については、貴族の娘のピアノ教師となった市民階級の娘エリーザベトが貴族の家で差別的扱いを受ける『金髪のエルゼ』や、政略結婚でカトリック貴族に嫁いだプロテスタント貴族の娘が、夫の冷たい無関心や異なった宗派への偏見にさらされる『後妻』などは精神的困難だが、『老嬢の秘密』の場合は、召し使いとしてつらい労働をしなければならないというもっと直接的なものである。マルリットの作品は、その筋の展開パターンによりしばしばシンデレラ・ストーリーであるとされ⁽¹⁰⁾、この作品は特に、「意地悪な継母＝ブリギッテ」と「義理の姉＝アデーレ」、「王子様＝ヨハネス」のようにシンデレラ・ストーリーの例えに実によく当てはまるように見える。しかも主人公が貴族の血を引くことが明らかになるなど、確かに通俗的恋愛小説という印象を与える。しかし作品を読めば、マルリットの作品はそれとは異なったテーマを持っていることが分かる。

フェリツィタスを始めとして、マルリット作品の主人公は敵対的な環境の中で自分という存在の確立を目指し、それを実現させる。しかしそれは結ばれる男性の助けによって可能になるのではなく、あくまで自分達自身の努力によるものなのである。彼女たちは敵対的な状況にあっても、強い精神力によって理性的で自立した存在へと成長していく。一方、主人公と結ばれる男性は、始めは傲慢だったり偏狭だったりと何かしら問題を抱えた人物なのだが、主人公に感化され、最後には作者にとって望ましい「正しい」価値観を持つ人間になる。つまり男性側が主人公にふさわしい人間へと教化されるのである。したがって裕福な男性との結婚という結末は、ただのハッピーエンドではなく、「人間の自己形成の過

程」⁽¹¹⁾ とその結果と見なすことができる。確かにマルリットは作品で、一見「裕福な男性と結婚できた幸運な少女」を描いたように見えるが、彼女が実際に読者に示したかったのは、「男性に救われるのではなく、自らを救う」⁽¹²⁾ 主人公の生き方だったのである。『後妻』の主人公ユリアーネは貴族でありながらも、結婚後、夫の財力に頼ることを良しとせず、自分の絵の才能によって実家の家族を援助しようとしたし、『金髪のエルゼ』のエルゼもピアノ教師として、さらに将来は家庭教師として働く意思を持っている。『老嬢の秘密』のフェリツィタスも、コルドゥーラから受けた教育を活かし、成人してヘルヴィヒ家から解放された後のため、裕福な女性のお相手役の職を自ら見つけ、ヘルヴィヒ家が自分のために使った額の金を全て返済するつもりであると述べている。マルリットにとって「自立」とは精神的にも経済的にも「誰かを頼らずに」生きていける力であり、彼女は、女性もその力を持たなければならないと作品を通して読者である女性たちに訴えかけたのである。ただし、彼女が求めたのは例えば参政権のような男性とまったく対等な政治的権利や同じ職業に就くこと、つまり女性が男性と同じになることではなかった。彼女が自立を求める主人公たちに用意した職業はわずかな例外を除き、家庭教師、ピアノ教師、お相手役などで、当時未婚の市民女性に容認されていた数少ない職業と一致しており、⁽¹³⁾ 彼女たちは最後には結婚してその職業を何の躊躇もなく放棄する。マルリットにとって、女性のあるべき役割とは夫を支え、子供たちを正しく育てられることだった。そしてそれを可能にするためには、女性にも十分な教育と教養を身に付ける機会が与えられなければならないし、家庭における女性の地位と権利が尊重されねばならないと彼女は考えていたのである。これは、19世紀半ばの家族観に照らせば、女性の権利拡大への穏健な要求だった。マルリット自身生涯独身で、芸術家として人生をスタートし、作家になってからは一家の生活を担っていた。それだけに、自活しようとする女性が当時どれほど厳しい状況に置かれるかを、身をもって体験していた。結婚し、自分の立場と任務を確保することにより、逆に女性は自由を得ることができると彼女は考えていたのだろう。だからこそ彼女は読者に自立すること、自分に相応しい結婚相手を自らの意思で選ぶこと、つまり当時一般的だった親同士が決める打算的結婚ではなく、互いの「愛情」に基づいた結婚が必要だということを説いたのである。

彼女の作品の主人公たちは「教養があり、自立しているが、家庭的で献身的」⁽¹⁴⁾ という当時の「現代女性」のイメージそのものであり、それは『ガルテンラウベ』の趣旨にも沿うものだった。女性の教育というテーマは『老嬢の秘密』においても大きな柱になっている。フェリツィタスにとってヨハネスの行為で最も許しがたかったのは、自分に対してあらゆる精神的活動を禁じたことだった。彼女はヨハネスに言う。

「あなたはご自分がただ労働のくびきに繋ぐつもりだった少女にも、ひょっとしたら意見があるかもしれないなどとこれまで思ったことはありませんか。あなたは、外へと向かうどんな高貴な感情の動きも、道徳的自立のどんな表現も、野の若木のように自らを

高めようとするどんな欲求も抑圧することで、その魂を何度も責めさいなんだではありませんか…私を労働用に教育したからといって、あなたを非難しているのだとは思わないでください。[…]私は仕事をするのが好きですし、楽しいです。でもあなたが私を意思のない、奉仕する機械にしようとなさったこと、そして私の中の精神的要素を完全に破壊しようとしたこと、[…]これが、私があなたの仕打ちで忘れることができないことなのです！」(Jg.1867 Heft 28 S.435)

ヨハネスにとって女性とは、「無思慮と性格の弱さの化合物」(Jg.1867 Heft 26 S.403)という存在だった。それに対して友人の弁護士フランクは次のように反論する。

「男性の精神がほとんど毎日のように新しく予想もしなかった軌道に入り、人類がなし遂げた力強い向上に参加し、それを作り出し、享受する我々の時代に、妻にはできるだけ中世の糸巻竿の後ろや、君たちの女中の範囲や、同時に狭い考え方の中に押し込めておきたいだなんて——それは不当というだけではなく、ばかげたことだよ。妻は君たちの息子の魂をその手に握っているんだ。その魂が最も多感で、受け取った印象を蠟のように取り込み、[…]まさにその印象を一生消えることなく持ち続けることになるその時期に！女性に真剣に考える気を起こさせ、君たちエゴイストが彼女たちの魂の周りにあまりに狭く描き、君たちが女性の運命と呼んでいるその範囲を広げてやれば、自惚れや性格の弱さは消えてしまうのが分かるだろう」(Jg.1867 Heft 26 S.403)

つまり女性には性格の弱さを克服し、教養を身に付け、高貴な性格を形成すれば、男性の対等なパートナーになり子供を正しく育てることができるし、またそうならなければならないというのである。

このような主張と共通点を持つ記述が、『老嬢の秘密』の連載開始の1号前、つまり1867年発行の『ガルテンラウベ』第20号に掲載された。それは、ロンドンで行われたアメリカ人女医の講演会についての記事『ある女医のロンドン講演』*Die Vorlesung eines weiblichen Doctors in London*(S.309-311)で、そこには次のようなコメントが見られる。

「もし女性たちが高貴な教育システムにより、男性の最高の理想に参加し、彼の偉大で普遍的目標のための戦いをより深く理解するために育成されるならば、もし女性たちがそれにより今現在既にそうなっているよりもっと高度に自ら国民の教育者になれば、自由と人類の進歩はそれ[男女平等]が成功するよう祈ることができるだろう。」(Jg. 1867 Heft 20 S.309.)

ただしこの記事の筆者は、野次のため頻繁に講演を中断させられた女医メアリー・ウォーカーに同情しつつも、

「女性や子供の病気には女医が絶対に必要だという確信はイギリスでますます広がっている。一方この件の性質上必然的に、メアリー・ウォーカー医師の経歴を辿ろうと急ぎ立てられるように感じている女性たちは、常に多かれ少なかれ男性的性格との境界線上に立つことになり、したがって数少ない例外にとどまるだろうということになる」(Jg. 1867 Heft 20 S.311)

と書いている。つまり、『ガルテンラウベ』には、女性が境界を超えて男性の領域に入るとは、考えられないことだったのである。ドイツ女性にも大学教育の門戸を開くよう求める論調が同誌に出るのは 1890 年代のことである。⁽¹⁵⁾

『老嬢の秘密』に話を戻すと、ヨハネスは「賤しい旅芸人の出の使用人」と思っていたフェリツィタスがフランス語をまったく問題なく理解できること、シューマンの歌曲を見事に歌えること、そして彼女が自分を理性的に論破するのを見て、自分が抱いていたのが偏見だということに気付く。この「気付き」は、マルリット作品において、主人公の男女の関係が変化するきっかけになっている。彼女が描く男性は、はっきりと自己主張をし、時に高い教養を見せる主人公の女性に対してしばしば屈辱感を持つが、彼女たちとの時には敵対的な対話の中でその優れた資質に触れることにより、自分の態度や行動を変化させる。⁽¹⁶⁾ そして彼らが偏見を脱し、公正さや思いやり深い人間性を獲得したことが確信できた時初めて、主人公の愛情と信頼を獲得できる。その意味で彼女たちは、その存在が周囲の人々を感化する「教育者」でもある。つまり女性は男性を教え導く存在となれるよう教育を受けねばならないのである。ついでながら、「偏見からの解放、公正さ、思いやり深い人間性」は言い換えれば「自由・平等・博愛」という市民階級の理想にもつながるものである。

ところで『ガルテンラウベ』第 30 号に、まさにこの市民階級の理想を体現するような 1 人の人物の評伝が載った。1848 年の 3 月革命の「闘士」ヨハネス・シェル Johannes Scherr(1817-1886)である。彼は 1848 年から 49 年にかけてヴュルテンベルク議会の一員として、帝国憲法の実現に取り組んでいた。しかし革命期には既に、連邦共和国をドイツの理想的形態だとすら考えていたその急進性のため逮捕命令が出てしまい、スイスに亡命、その後文化史の教授として活躍した。『ガルテンラウベ』には、1867 年 27, 28 号に掲載されたフランス革命後の恐怖政治時代の牢獄について書かれたエッセーに続き、30 号に彼の評伝『不屈の闘士』*Ein unentwegter Kämpfer*(S.469-471)が掲載された。興味深いことに、この評伝では、3 月革命の闘士、理想の市民としてシェルの外見が細かく描写され、肖像画まで添えられているのだが、それは『老嬢の秘密』のヨハネスとそっくりなのである。以下 2 人のヨハネスの描写を比較してみたい。

「シェルは平均よりやや背が高く、痩せている。彼のあまり美しいとは言えない顔は

しっかりとした輪郭で、ファンタジーや情緒よりむしろ批判的厳しさを示していたが、それでもファンタジーや情緒は同様に彼に備わっていた。彼があらゆる空虚さや怠惰、偏狭さや虚飾を叩きのめすその力と並んで、彼の振る舞いにはやはり人の良さが表れており、その人の良さで才能、労働能力、性格の堅固さ、そして不運に関心を寄せるのである。」(Jahrgang 1867 Heft 30 S. 470)

一方『老嬢の秘密』のヨハネスは次のように描写されている。

「赤みがかったブロンドで、非常に濃い巻き毛の髭は、あごと頬の下部を覆い、ほとんど胸にまで垂れ下がっていた。[...]ただしこのまさに貴族的で好感を持たせる教養ある外見は、[...]男性的な力と強い意志を反論の余地なく示す表情により何か重要なものを持っていた。」(Jahrgang 1867 Heft 25 S. 388)



ヨハネス・シェル(Wikisource より

[http://de.wikisource.org/wiki/Datei:Die_Gartenlaube_\(1867\)_b_469.jpg.#filelinks](http://de.wikisource.org/wiki/Datei:Die_Gartenlaube_(1867)_b_469.jpg.#filelinks))

このように外見にとどまらず、事細かく描写されたシェルの表情が示すその人格も、小説を読み進めるうちに読者が知ることになるヨハネスの人格であるかのような印象を与えるのである。ホボームはシェルとヨハネスの外見の類似には、頼りになる理想的男性として女性読者の関心を引こうとする編集者の意図があると指摘している。⁽¹⁷⁾ フィクションである掲載小説と実在の人物とのつながりは他にも数多く見られる。これらは相互に作用しあい、『ガルテンラウベ』を形成していると言ってよいだろう。次に、『老嬢の秘密』のもう一つのテーマにおける同様の関係を見ていきたい。

2.2. 偏狭な宗教心に対する批判

『老嬢の秘密』のもう一つのテーマは宗教の問題である。この作品にはキリスト教伝道会の活動に尽力するブリギッテや「教会では美しい瞳で熱狂的に見上げている」(Jg.1867 Heft 26 S.304)アデーレなど「敬虔な」人物が登場する。しかしこれら全ての人物は否定

的に描かれており、それはマルリットのほぼ全ての作品に当てはまる。『ガルテンラウベ』の宗教的スタンスとしては、まずライプツィヒが発行地だったこと、そしてこの雑誌の主要な流通地域が北ドイツだったという地理的理由から、プロテスタント側に立つものだった。1870年代に入るとビスマルクの文化闘争に賛同するようになる。マルリットも反カトリックの立場を取っており、それは1874年、まさに文化闘争の最中に発表された『後妻』で、カトリックの嫁ぎ先で理不尽な目に合うプロテスタントの主人公の困難に明確に表れている。ただしこの雑誌の流通地域は北ドイツにとどまらず、オーストリア、ハンガリー、フランス、さらには南米などのカトリック国にも及んでいた。マルリットの作品は単行本になるとすぐにこれらの国々の言語に翻訳、発行されてもいる。そのため、これらの地域では部分的に削除が行われたり、主人公がカトリック教徒に、悪役がプロテスタントに変更されたりもした。ただし『ガルテンラウベ』において教義そのものが扱われることはなく、マルリットが批判したのも、人間の自然な感情や社会の進歩を阻害する非進歩的、非合理的態度である。そのため、彼女の批判は、プロテスタント側に対しても向けられている。実際に『老嬢の秘密』では、登場人物たちは全てプロテスタントである。

フェリツィタスの養母となったブリギッテは、「家を主の祭壇にして」信仰に基づいた厳格な生活を送り、伝道会の慈善活動にいそしんでいた。しかし彼女は、フェリツィタスの母メータが興業のチケットを売りに来た時、取り次いだ下男に対して、「私たちはちゃんとしたクリスチャンですから、そんなくだらないことのために使うお金はありません。——追い出さない！」(Jg.1867 Heft 20 S.322)と言い、しかもメータに一言一句全て聞こえることに、全く配慮しない。また、病気になった貧しい手工業者がお金を前払いしてほしいと頼みに来た時も、彼女は「私はそれ[お金]を伝道会のために集めたのです——これは聖なるお金です——神の御心にかなうことのためであって、働ける人を支援するためではありません」(Jg.1867 Heft 24 S.372)と言って追い返す。この手工業者を助けたのは、事情を下男から聞いたコルドゥーラだった。彼女はこの下男を通して、まるで聖ニコラウスのように、困っている人々に自分の資産から秘かに必要な額のお金や品物を届けさせていたのである。さらにブリギッテは、貧しい患者を無料で診察したヨハネスに対して、「診療はお前の商売(Geschäft)です。『商売』では[...]センチメンタルな気分を許してはなりません」(Jg.1867 Heft 29 S.450)と言う。実は「自分の天命(Beruf)についてもう少し尊い考えを持っている」(Jg.1867 Heft 29 S.450)ヨハネスは、毎日吸わなかったタバコ2本分のお金を貯めて、無料診察を行っているのである。ヒルシュシュプルングの財産をヘルヴィヒ家が奪ったことに関し、この件に加担し、自らも一部をわがものにしたアデーレの父パウルの行為は、彼女にとって若気の至りにすぎず、「彼は倦むことなく聖なる信仰のために戦っているのです——あのお金は罪を清められ、彼の手中で神聖なものにされました。——なぜなら彼はそれを神の御心にかなう目的のために使ったのですから！」(Jg.1867 Heft 36 S.562)と言って、彼女はその行為を正当化するのである。彼女の「敬虔な」信仰が実は傲慢な利己主義と吝嗇にすぎないということが明らかになり、ヨハネスは「我々プロテスタ

ントにもイエズス会があるようだ」(Jg.1867 Heft 36 S.562)と言って母親と決別する決心をするのである。また美しい眼差しで祭壇を見上げるアデーレは、火遊びをして服に引火した娘が助けを求めて駆け寄ったにもかかわらず、自分を守るために物陰に隠れ、「神聖な義務が呼んでいるから」と言って、病気の娘を放置して伝道会に出かける。それに対して、ヨハネスは「君の最も神聖な義務は母親としての義務だろう[...]私が君をここに送ったのは、伝道会のことで活動させるためではなく、ただこの子のためだ」(Jg.1867 Heft 27 S.432)と非難する。下着すら買えない貧しい一家を見ても、決して自分の品質の良いリネンを提供しようとは考えない。『ガルテンラウベ』第43号には、女性作家イーダ・ハーン＝ハーン *Ida Hahn-Hahn* の評伝『伯爵家の贖罪者』*Eine gräfliche Büßerin*(S.664-667)が掲載された。この記事ではまず彼女の波乱に満ちた人生を紹介し、その旅行記や自らの人生と真っ向から向き合った小説に一定の評価を与えつつ、それらは結局利己主義、独善、自惚れの表れだとし、さらに彼女がカトリックに改宗して修道院を立て、自らはその資格がないにもかかわらず修道院に部屋を持って快適に執筆活動を行っていることを皮肉を込めて指摘した上で、彼女の信仰、敬虔さは見せかけだと批判している。筆者は「敬虔さとは、特にある年代の女性をまるで病気のように襲う病癖、あるいは皆が一緒に行わなければならない流行のようなものである」(Jg.1867 Heft 42 S.667)というパスカル言葉を最後に引用してこの記事を締めくくっている。そしてこれはまるでアデーレの信仰心の解説のような印象を与えるのである。

コルドウーラが死んだ時、彼女のコレクションだった楽譜が残された。その中にはヨーゼフ・ヒルシュシュブルングからもらったというバッハ自筆のオペレッタの楽譜があった。(もちろんそのようなものは存在しないが、バッハは若い頃実際にこの小説の舞台となったアルンシュタットに住んでおり、この町にとって非常に身近な存在だった。) 未発表のバッハの手稿が途方もない価値を持つものだという事は、この作品が発表された1860年代には既に誰にでも想像できることだった。しかしブリギッテにとって、それは「価値のない人間の発明」であり、「みすばらしい、汚くされた紙」(Jg.1867 Heft 33 S.516)にすぎず、「今日は薪を節約できる」(Jg.1867 Heft 30 S.466)と言って燃やしてしまうのである。彼女にとって自分の行為は、「神の名において、その名誉と聖なる教会の保持のために」(Jg.1867 Heft 33 S.516)行ったことなのである。そのあまりの無知ぶりには、息子ヨハネスですら驚愕する。コルドウーラは彼女にとって「日曜日にすら世俗の音楽を奏で、忌まわしい本を読む」「神を否定する女」、「破滅した魂」(Jg.1867 Heft 33 S.516)だった。それに対してフェリツィタスは敢然と反論する。

「彼女は一度だって神を否定したことはありません。[...]彼女は自由な精神の持ち主でした。彼女は魂の救済や壊れやすい信仰に対する恐れもなく、神の御業を研究しました。なぜなら彼女は、どんな道も神に戻るということを知っていたからです。聖書と自然科学の葛藤が彼女を惑わすことは決してありませんでした。彼女の確信は文字ではなく神

の手になる被造物自体に根差していました。[…]彼女は他のたくさんの人たちのようにエレガントな帽子や絹のドレスを着て神に祈るために教会に行くことはありませんでした。でも鐘が鳴れば、彼女も黙って謙虚に至高のお方の前に立っていました。私は、毎時間神の名を呼び、同じ唇で隣人の名を十字架に張り付けにする人たちの祈りの方が神様にとって好ましいとは思えません。」(Jg.1867 Heft 33 S.515)

これとほぼ同じ内容の記事が、その前年の『ガルテンラウベ』第 42 号に掲載された。実際は 1846 年に 1 度異なる雑誌に掲載されたものなのだが、編集長カイル自身が書いた『信心深い女性への手紙』*Brief an eine Gläubige*(S.655-657)である。彼は「美しく、大きなマドンナの瞳をした」(Jg.1866 Heft 42 S.655)信心深いある女性を、3 つの点で批判する。第 1 は彼女が「不信心者」と見なした自身の兄が子供を亡くし悲しみに暮れているのに、何の同情も示さないどころか、「これがあなたの不信心への罰なのよ」(Jg.1866 Heft 42 S.656)と言い捨てたこと。第 2 は進歩的なバーデンの聖職者たちについて、「もし私に力があれば[…]これらの集会を銃剣で追い散らすでしょう。そして血まみれの頭だらけになったとしたらどう？」(Jg.1867 Heft 42 S.656)と口汚くののしったこと。そして最後に利子支払い日を翌日に控えた貧しい労働者の女性が夜なべ仕事で作ったものを持ち込んで支払いを求めた時、その女性が教会に顔を出さないからと言って追い払ったことである。その女性は日々の仕事に追われて教会に行く時間も余力もないのに、その夫人はそのことを全く気にも留めなかったのである。彼女に対して、作者カイルは「あなたは毎日美しい目を天に向け、教会に行くのを欠かしたことはないけれども、敬虔ではありません」(Jg.1867 Heft 42 S.656)と言って絶縁状を書いたのである。『ガルテンラウベ』の読者は、『老嬢の秘密』のブリギッテとアデーレにこの「手紙」の女性の姿を重ねたことであろう。

終わりに

以上見てきたように、『ガルテンラウベ』の小説や記事には緩やかなつながりがあり、相互補完関係が存在すると言ってよい。読みやすく想像力を掻き立てる小説によって、読者は興味を喚起され、解説記事により知識を与えられる。編集長カイルは、作家を選び、読者の興味と気分に応じて、他の記事や内容と結びつけたが、⁽¹⁸⁾ その際マルリット作品は同誌において大きな役割を果たしたのである。カイルは、まるで現在の連続テレビドラマのように、連載小説の各回に上手く山場を配置したり、単行本発行や翻訳を組み合わせたりと巧みな戦略のもとに『ガルテンラウベ』を運営していた。雑誌における小説と記事の相関関係は、当時雑誌に発表された全ての作品に当てはまるわけではないが、まず連載小説として作品を発表することが主流だった 19 世紀後半の小説の場合、掲載された雑誌全体における作品のあり方を考察する試みはもっとなされてもよいのではないだろうか。

注

- (1) *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*. Hrsg. von Ernst Keil und Nachfolger. Leipzig, später Berlin, 1853-1938, 1938-1944 (『新ガルテンラウベ』 *Die neue Gartenlaube* として)『ガルテンラウベ』の記事、小説については、引用箇所の後ろに年号、号数、ページ数を括弧内に示した。
- (2) Vgl. Sibylle Obenaus: *Literarische und politische Zeitschriften 1848-1880*. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler 229) 1987. S. 22, Georg Jäger (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd.1: *Das Kaiserreich 1871-1918*. Teil 2. Frankfurt a.M.: MVB Marketing- und Verlagsservice des Buchhandels GmbH., 2003, S. 427, Hamouda (Hrsg.): *Der Leipziger Verleger Ernst Keil und seine „Gartenlaube“*. Leipzig: Edition Marlitt, 2005, S. 12.
- (3) 創刊号の読者への挨拶の中に次のような言葉がある。「このように我々は諸君を楽しませ、楽しませつつ教え導くつもりだ。」(Jg.1853 Heft 1 S.1)
- (4) カイルはこの雑誌を構想する際、6つの綱領を定めた。以下、要約すると、1. 詩、イラスト付きで。2. 短編小説、できるだけ短く、イラスト付きで。内容は祖国の歴史(郷土小説)、または近年の民衆の生活状況から取る。3. ドイツや外国の興味深い風俗、習慣、状態などの描写。4. 自然界についての解説。5. 人体の機能についての解説、挿絵付きで。6. 文芸欄。Vgl. Hamouda, a.a.O. S.9f.
- (5) Vgl. Cornelia Hobohm: *Die Bestsellerautorin Marlitt. Meine Geisteskinder*. Erfurt: Sutton Verlag, 2010, S.71.
- (6) 本論の目的により引用は『ガルテンラウベ』から行ったが、単行本 E. Marlitt: *E. Marlitts gesammelte Romane und Novellen*. Leipzig: Verlag von Ernst Keil's Nachfolger, o.J. (ca.1890). Bd. 1 も参照した。
- (7) カイルはマルリットに宛てて次のような手紙を書いた。
「マルリット殿
私の『ガルテンラウベ』のような雑誌の編集にはまさにつきものなのですが、的外れで、通俗的で、未熟な小説作品を読まなければなりませんので、送られてきた数々のものの中に題材にも形式にも反論する余地のない才能の印を持った作品と出合った時には喜びもひとしおです。あなたの『十二使徒』がそのような作品だと言わないわけにはいきません。私はそれを受け入れ、事前準備が許せばすぐに印刷します。」(1865年6月20日付) Zit. nach Günter Merbach: *E.Marlitt. Das Leben einer großen Schriftstellerin*. Hamburg: Martin Kelter Verlag, 1970, S.8.
- (8) 1829年にアルンシュタットでは、同様の事故が実際に起きている。Vgl. E.Marlitt: *Das Geheimnis der alten Mamsell*. Leipzig: Edition Hamouda, 2009, Anhang S.279ff.

- (9) 拙論、「E. マルリット——ドイツ最初の大衆女性作家」 ゲルマニスティネンの会編『ドイツ文化を担った女性たち——その活躍の軌跡』 鳥影社 2008 年 6 ページ以下参照。
- (10) このような評価の最初の例はルドルフ・フォン・ゴットシャル Rudolf von Gottschall の『19 世紀のドイツ国民文学』 *Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts* (1892 年) 中にあり、彼はマルリットの「生き生きとした記述と描写、テーマの同時代性、語りの技術、題材の民衆性」を高く評価しながらも、その物語が全て、貧しい少女が裕福な男性と結婚するシンデレラ・ストーリーであるとした。
- (11) Hans Arens: *E. Marlitt. Eine kritische Würdigung*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1994, S. 82.
- (12) Vgl. Manuela Günter: *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2008, S. 260.
- (13) コルネリア・ホボーム Cornelia Hobohm は、1888 年に出版されたヴィルヘルム・シュペーマン Wilhelm Spemann の『良き助言の宝箱』 *Schätzkästchen des guten Rates* を引き、そこで望ましいとされた女性の職業を挙げている。シュペーマンは、カイルの死後『ガルテンラウベ』を買収したアドルフ・クレーナー Adolf Kröner やさらに次の所有者アウグスト・シェアル August Scherl と共に働いていた人物だったが、彼が上げた職業は、「家政婦、看護師、庭師、家庭教師、教師、お相手役、仕立屋、売り子、会計係、音楽家、女優」だった。しかしこれらの職業で自活するのが難しいことは彼自身も指摘している。Vgl. Cornelia Hobohm, a.a.O. S.82f.
- (14) Cornelia Brauer: *Eugenie Marlitt – Bürgerliche, Christen, Liberale, Autorin. Eine Analyse ihres Werkes im Kontext der „Gartenlaube“ und der Entwicklung des bürgerlichen Realismus*. Leipzig: Edition Marlitt, 2006, S.136.
- (15) Vgl. Magdalena Zimmermann: *Die Gartenlaube als Dokument ihrer Zeit*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967, S.130ff.
- (16) Vgl. Caroline Haas: *Eugenie Marlitt – eine Erfolgsautorin des 19. Jahrhunderts*. Leipzig: Edition Hamouda, 2009, S. 159.
- (17) Vgl. Hobohm, a.a.O., S.63f.
- (18) Vgl. Hobohm, a.a.O., S.64.

【研究ノート】

ロマン派音楽における非機能的和声の役割 浮遊和声と平行和音

永 田 孝 信

I ロマン派音楽における非機能的和声

F. ブルーメは、長・短調の調性とその和声的な発展が、古典派からロマン派へ一貫して受け継がれているとした上で、ロマン派音楽における調性の扱い方と和声的用法の主な特徴について、次のように要約できる事柄を述べている。⁽¹⁾

1. ロマン派音楽では、転調が淀みなく滑らかに行われ、古典派音楽の転調がカデンツを伴って音楽的句読点を形成するのと対照的である。
2. 変化和音が豊富に使用されるとともに、調的な輪郭が曖昧であり、また本格的転調 (Modulation) と一時的転調 (Ausweichung)⁽²⁾との区別がつかないことが多い。
3. ベートーヴェン以降 19 世紀の作曲家達により、属調や下屬調などの調関係に加えて 3 度近親調が用いられ、中心となる調との対比性を担うようになった。

上記の 3 点には、機能และ声理論⁽³⁾との間に逆比例的な関係が認められる。換言すれば、ブルーメは 1 において、ロマン派音楽における本格的転調と一時的転調に関し、古典派音楽のように和音の機能性を積極的に用いた明瞭なカデンツを伴わない場合が多いこと、2 は、1 に加えて変化和音の豊富な使用は、和音の機能性よりも色彩性を重視する傾向を示すこと、3 は、ベートーヴェン以降、機能的な調関係と併存する形で、3 度近親関係が登場したことを指摘する。これらは、古典派音楽を広く覆っていた機能และ声の普遍性が、ロマン派音楽において相当に浸食されたこと、つまり機能และ声とは異なる考え方がロマン派音楽の和声法に取り入れられたことを意味する。本稿は、ロマン派音楽に用いられた和音の機能性に依拠しない和声法 (以下「非機能的和声」と表記) として、浮遊和声と平行和音の用法と特徴について説明し、ロマン派音楽の表現性との関連を考察する。

II 浮遊和声

A. シェーンベルクは、その著書 *Structural Functions of Harmony* において、調性の消滅や曖昧さをもたらす和音の動きを *Roving Harmony*⁽⁴⁾ (以下「浮遊和声」と表記) と

呼んだ。譜例 1 の a) と b) はシェーンベルクが掲げた譜例を抜き出したものであり、それぞれ Modulation (転調) 及び Roving (「徘徊する」の意) の見出しが添えられている。また、a) の第 4 小節の和音記号 **[d: V]** もシェーンベルクによるものである。

譜例 1

a) Modulation

d: V

b) Roving

譜例 1 の a) はおそらく C dur から d moll の転調が意図され、第 1～4 小節にかけて **【C: V₅⁶ → d: VII₅⁶ → I₄⁶ → V → I → V₄⁴ → V】**⁽⁵⁾ となり、機能的に明瞭な和音進行が設定されている。しかし b) の状況は異なる。第 1～第 2 小節第 1 拍までは a) と同じであり、その後の進行を、例えば **【Es: V₂ → c: V → VII₃⁶ → Des: V₄⁶ → V₃⁴ → I】**⁽⁶⁾ と表すことができる。だが、そこから機能的脈絡を汲み取ることは困難である。つまり、シェーンベルクが b) を浮遊和声とする意図は、この種の和音進行が機能的でないという事実にある。むしろ b) では、**【C: V₅⁶】** を出発点として両外声（ソプラノとバス）が半音階的に反進行した結果 **【Des: I】** に達すること、また、その途中に様々な「和音の響きの種類」が用いられ、和音の変化が色彩的に行われていることが大切なのである。シェーンベルクの浮遊和声の考え方は、ロマン派音楽における非機能的和声を理解する上で重要である。

譜例 2 は、ブラームスによる浮遊和声の例である。なお、本稿の譜例では楽曲の和音の変化を端的に示すため、原曲の下に高音部譜表を加え、そこに原曲の各小節に用いられる和音と、必要に応じてその和音記号を記した。

作品 116 の第 3 曲 Capriccio は三部形式で書かれ、次の 3 つの部分からなる。

Allegro passionato (g moll) – Un poco meno Allegro (Es dur) – Tempo I (g moll)

第 1 部分 Allegro passionato と第 3 部分 Tempo I の注目すべき和声的特徴は、楽曲の冒

頭から主和音【g : I】が入念に回避され、両区分最後の複縦線に達する直前まで主和音が確立されないことにある。譜例 2 の和音進行をみる上でこのことを念頭におく必要がある。

譜例 2 (J. Brahms, 7 Fantasien, Op. 116 - No.3 Capriccio, in G minor)

和音の動き

21 22 23

24 25 26 27 28

molto legato e cresc.

fis: II₁ V₆ II₁ V₆ f: II₁ V₆

F: I₂ V₂ g: V₇ V₇ I₄ V₂ V₇ V₂ V₇

第 21・22 の両小節とも fis moll のナポリの和音（基本型）から V の第 1 転回型への進行が行われる。第 23 小節はその増 1 度下の f moll で反復進行（Harmonic Sequence）である。第 24 小節第 1 拍以降が浮遊和声となり、第 28 小節の到達点【g : V₇】へ向かって、各和音の構成音は拍ごとに徐々に変化し、その中でソプラノは半音階的に上行する。

ただし、第 26 小節第 2 拍からの【V₂¹ → V₇¹ → V₂² → V₇²】の進行については、各和音の根音が es → c → f → d と 3 度下行、4 度上行、3 度下行するため、非機能的ではあるが反復進行的な統一性が認められる。しかし、そのことよりもブラームスは、ソプラノにおける半音階的上行と、他声部における構成音の保留または順次的な変化を経て【g : V₇】に至ることに焦点を定めている。問題となる第 24～第 27 小節にかけては、暫定的な和音記号を付したが、これらの和音の関係を機能的に完全な形で説明することはできない。そもそも当該箇所における和音相互の機能的な関係は根本的に成立しておらず、それを敢えて探し求めても、かえって本質を見失うことに繋がりがかねない。

譜例 2 のように和音の構成音を徐々に変化させて、目的の調と和音へ向かう和声法は、

調性と機能と声からの乖離となる。この手法は勿論、古典派の楽曲にも認められるが、特にロマン派のソナタ形式の展開部において顕著な発展を遂げた。譜例 3 は、ショパンのピアノソナタ第 3 番 ロ短調 第 1 楽章の展開部の一部である。

譜例 3 (F. Chopin, Piano Sonata in B minor, Op.58, 1st Mov.)

和音の動き

F: V_7

105

106

f: $\text{III}_{3\uparrow}^6$ I_4^6 VII_7^V Es: V_7 d: II_3^4 VII_2 f: II_6

107

108

f: $\text{II}_{6\downarrow}$ b: VII_7 c: II_3^4 V V_2 I_6 V_6 I IV_6

譜例 2 の浮遊和声と同形の分散和音で現れるのに対し、譜例 3 の浮遊和声には第 1 主題に基づく動機操作が含まれるため、状況は少し複雑に見える。第 103・104 小節は【F: V_7 】とその変化和音と捉えられ、確定度は弱いが F dur の調性が認められる。しかし、第 105～107 小節にかけては如何なる調性も確定しない。このため、当該箇所における各和音間

の機能的な脈絡はほぼ皆無である。第 107 小節までの浮遊和声は、第 108 小節において機能的な和音の動きが出現し、c moll が確定することによりひとまず終息する。

譜例 2 および譜例 3 から、浮遊和声の性質と各和音間の声部進行について次のことが明らかにになる。

1. 浮遊和声は機能と声から離脱を意味し、調性を不確定または曖昧にする。
2. 浮遊和声では基本的に、隣接する和音間に共通音（異名同音を含む）が置かれ、共通音以外の声部は 2 度進行（半音階を含む）によって、次の和音の構成音に進行する。
3. 浮遊和声では「和音の響きの種類」が多様である。例えば、譜例 3 の第 105・106 小節の和音の響きの種類は【 III_{31}^6 （増三和音）→ I_4^6 （短三和音）→ VII_7^V （減七の和音）→ $\text{Es}:\text{V}_7$ （属七の和音）→ $\text{d}:\text{II}_3^4$ （導七の和音）⁽⁷⁾→ VII_2 （減三和音）⁽⁸⁾→ $\text{f}:\text{II}_6$ （減三和音）】あり、最後の 2 つの異名同和音を除いて次々に変化している。
4. 機能的な関連をもたない個々の浮遊和音を相互に結びつけるかのように、音形的な統一が図られることが多い。譜例 2 では常に同じ形で下行する 4 つの 8 分音符により、譜例 3 では第 104 小節の右手の 2 分音符+4 分音符の素材と左手の 16 分音符の素材が、第 107 小節まで小節ごとにその位置を交換することにより、一連の和音が緊密に束ねられていると考えられる。

上記 1 については、さらに次の事柄に改めて留意する必要がある。

1. 浮遊和声は、ソナタ形式の展開部等に見られる調性の流動性をさらに発展させたものと考えられるが、各和音の推移は、機能進行や反復進行の観点のみでは捉えきれない。

ここで、「調性の流動性」と「調性の不確定性」とを区別しておきたい。譜例 4 はモーツァルトのピアノソナタ第 14 番 ハ短調の展開部の一部である。譜例 3 の状況と異なり、譜例 4 では属七の和音から主和音への進行により、極めて短時間ではあるが調性が認識され、f moll → g moll → c moll の一時的転調が継起していると捉えられる。したがって、譜例 4 の状況は「調性の流動」であって、浮遊和声のように調性が不確定や曖昧なのではない。

譜例 4 (W. A. Mozart, Piano Sonata No.14, in C minor, K457, 1st Mov.)

和音の動き

f: I - V_5^6 I -

(譜例 4 の続き)

85 86 87 88

89 90 91 92

g : V₇ - I -

c : V₂ - I₆ -

2. 上記 1 と関連して、浮遊和声に対する機能と声的解釈の過剰な試みは、かえって浮遊和声が担う役割を見失うおそれがある。浮遊和声は機能と声からの離脱と長・短調の調性の喪失であり、視点を変えれば両者からの解放であるとの基本的理解が必要である。
3. 小規模な浮遊和声は古典派の楽曲にも認められるが、ロマン派音楽において高度に発達した。一般に、古典派のソナタ形式においては、提示部で 2 つの調（基本調と対立調）を確立させ、展開部で調性の流動性を示し、再現部で一つの調性（基本調）に統一する調的構成が前提となるが、ロマン派のソナタ形式においては、その美学的な追求⁹⁾から提示部や再現部においても調性の流動性への欲求が高まり、その結果、展開部における調性の不確定性や曖昧性¹⁰⁾への傾向が比例的に高まると考えられる。
4. 上記 3 との関連で、浮遊和声は機能と声と異なる和声的用法ではあるが、単独では意味をなさず、機能と声との関わりにおいて一定の役割を果たす。

III 平行和音

非機能的和声のもう一つの重要な側面は平行和音である。平行和音については、主にドビュッシーの音楽における特徴的書式として焦点が当てられることが多く、古典派やロマン派音楽の用例について詳細に論じられる機会は少ない。西洋音楽における平行和音は、

9 世紀の平行オルガヌム (Parallel Organum) に源流があると考えられ、その流れは 12 世紀の自由オルガヌムの出現により堰き止められたが、機能と声楽が楽曲を席卷していく時代に再び流露する。譜例 5 はバッハの 2 声インベンション第 7 番、譜例 6 はハイドンのピアノソナタ第 48 番、譜例 7 はベートーヴェンのピアノソナタ第 5 番における用例であり、何れも和音の各構成音が 2 度ずつ下行して平行和音を形成する。

譜例 5 の第 16・17 小節は、属音の保続音上の平行和音であるため、ドミナントの機能を保持するが、第 18・19 小節は第 16・17 小節の右手の音形が左手に移されることにより、和音の機能性から切り離され、いわば独立した平行和音となる。

譜例 5 (J. S. Bach, Invention in E minor, BWV 778)

和音の動き

e: V₇ I V I₆ VII₆ VI₆ V₆

D.P.

譜例 6 (F. J. Haydn, Piano Sonata No.48, in C major, Hob. XVI : 35, 1st Mov.)

和音の動き

G: I_{6/4} V₇ I VI₆ V₆ IV₆ III₆ II₆ I₆ I IV II₆ V I

譜例 6 では第 45 小節の 4 つ目の 4 分音符から第 48 小節にかけて、譜例 7 では第 158 小節第 3 拍から第 161 小節第 1 拍にかけて平行和音が出現する。ただし、譜例 7 は和音記号の下に D.P. (Dominant Pedal Point) と記したように、属音上の平行和音である。

一般に、機能と声部が圧倒的に優位な楽曲における平行和音については、属音または主音によるバスの保続音上の用例が多い。この場合の平行和音は、機能的にドミナントまたはトニックと見なされ、かつ、各声部の並進行による連続 5 度を避けるため六の和音（三和音の第 1 転回型）を用いることが多い。なお、譜例 6 についても第 45 小節の第 1 拍と第 48 小節の 4 つめの 4 分音符との間に平行和音が挿入されたものと捉え、この部分を包括的にトニックと解することもできる。

譜例 7 (L. v. Beethoven, Piano Sonata No.5, in C minor, Op.10 No.1, 1st Mov.)

158 159 160 161 162

c: V - IV₆ III₆ II₆ I₆ VII₆ I₆₄ V

D.P. —————

ロマン派楽曲における平行和音は、一層進展した形態で現れる。譜例 8 は、ブラームスのピアノソナタ第 3 番第 1 楽章 提示部の終結における平行和音である。一般に、古典派楽曲の平行和音は全音階的であり、長・短調の音階に基づいて行われることが多い。このため平行和音の数を増やすことは、楽曲の響きの単調さに繋がりがかねない。ブラームスは平行和音が陥りやすい欠点を巧みに、そして楽曲の内容にふさわしい書式によって回避している。それらは次の点である。

1. 半音階的平行和音の使用により、音階構成音以外の音が含まれる。
2. 第 56・57 小節における長三和音の第 1 転回型による平行和音が、第 58～60 小節において減三和音の第 1 転回型と交代する。なお、第 58 小節第 1 拍において想定される根音の ges 音（譜例中の「基本となる和音」の当該音に〔〕を付した）が省略されているのは、長三和音から減三和音への響きの変化を円滑に行うためと考えられる。
3. 平行和音の音価及び声部進行の組み合わせが多様である。すなわち、第 56・57 小節における音価は、付点 2 分音符→ 2 分音符→ 4 分音符へと変化し、また第 58・59 小節では全声部が半音階的に下行するのではなく、ソプラノは独立して動き、拍ごとに 5 度下行と 4 度上行を交替する。

譜例 8 には、上記の独創的な工夫とともに、古典派的な平行和音の特徴も留保されている。それは、平行和音全体がバスの *as* 音に置かれ、ドミナントの機能を有することである。ブラームスの作品における和声の革新性と保守性の両面が窺える用例と思われる。

譜例 8 (J. Brahms, Piano Sonata No.3, in F minor, Op.5, 1st Mov.)

基本となる和音

As: V

D.P.

デ・ラ・モッテが「ヴァーグナーの四和音は組織的に記述することがまだ可能であったが、リストの和声の最も興味深い箇所はそれが不可能である。」⁽¹¹⁾と指摘するように、リストの楽曲は長・短調と機能和声からの離脱傾向が顕著である。そうした箇所では、もはや隣接する和音どうしに継続的な機能的関係を見出すことはできないが、視野を広げればその関係の一端が浮かび上がる場合がある。

譜例 9 はいわゆる『ダンテ・ソナタ』のコードに登場する三和音の基本型を用いた平行和音である。譜例中の「基本となる和音」に示したように、第 361 小節の *d - fis - a* の長三和音を 365 小節の *fis - ais - cis* まで長 2 度ずつ下行させるのが、リストの着想の原形である。ここでリストの創意は、バスの長 2 度ずつの下行に対して、ソプラノを第 361 小節の *fis* 音から第 365 小節の *cis* 音まで上行させ、両外声の反進行と組み合わせで平行和音の着想を深化させる。また、長 2 度ずつ下行する長三和音は、各声部の動きの中に 2 種類の全音音階 (*d - c - b - as - fis - e* 及び *a - g - f - es - cis*) を形成する。このことは、同曲第 88・89 小節における 2 種類の全音音階の同時使用と関連付けられる。また、全音音階は自ずから楽曲冒頭の主要動機を構成する三全音も含むことになる。

譜例 9 の用例は、単に平行和音と見るよりも、いわば和音の平行移動の考え方に基づく和声的展開と捉えるのが適切である。ダンテ・ソナタにおける各和音の機能をミクロ的に見ること、すなわち個別の和音ごとに機能的関係を定めることは不可能であるが、マクロ的に見れば次の点において微弱な機能性が存在する。

1. 第 361 から第 367 小節第 1 拍にかけて、1 オクターヴを構成する 12 音中、h 音のみが欠けており、その音は第 367 小節第 2 拍において h moll の I として出現する。
2. 第 361 小節、第 365～367 小節第 1 拍、第 367 小節第 2 拍、第 368 第 1 拍、第 369 小節の間に、離れてはいるが $D: I \rightarrow \text{VII} \rightarrow VI \rightarrow IV \rightarrow I$ の関係が認められる。このように隔たった和音間に点在する機能的関係は、D dur の調性を相当に曖昧にするが、同時に D dur の調性を極限的な状況で守り抜くものとも考えられる。ただし第 368 小節第 2 拍から第 369 小節の【II → I】の進行は、教会旋法的な終止の性格が強い。

譜例 9 (F. Liszt, Deuxième Année - Italie: 7. Après une Lecture du Dante, Fantasia quasi Sonata)

基本となる和音

8va- - | 8va- - |

Andante (Tempo I)

fff marcattissimo

8va- -

ロマン派楽曲における平行和音には、ソナタ形式の展開部等における和声的発展の根幹に置かれるものがある。譜例 10 はシューマンのピアノソナタ第 2 番の第 1 楽章展開部である。譜例への掲載は割愛したが、第 121 小節以降は【F: $V_7 \rightarrow I \rightarrow g: V_7 \rightarrow I \rightarrow a: V_7$ 】と進行し、譜例冒頭の第 135 小節で a moll の I に到達する。この I の和音では、左手の d 音が I の第 3 音 (c 音) に解決しない状態に置かれており、このことは先行する F dur と g moll の I にも当てはまる。しかし、これらの調性は曖昧ではなく、明瞭な V_7 (基本型) → I (基本型) の進行により確定している。ただし、比較的短時間で長 2 度ずつ上方に移されるため各調の調性は流動的である。

譜例 10 (R. Schumann, Piano Sonata No.2, in G minor, Op.22, 1st Mov.)

135 136 137 138 139

基本となる和音

a: I - VII₇ d: V₇ Es: V₇

140 141 142 143 144

e: V₇ F: V₇

145 146 147 148 149

g: VII₇ I₄⁶ As: V₇ f: VII₇

gva

f

譜例中の第 137 小節は a moll の VII₇ と記したが、この和音は d moll の VII₇^V として第 138 小節の【d: V₇】へ進行する。ここまでは機能的な進行であり、和音の解釈に疑義はない。しかし、第 139 小節以降の状況は異なる。第 139 小節の第 1 拍の和音 (b - cis - e - g) は第 2 拍の和音 (b - d - f - as) への倚和音 (Appoggiatura Chord) と把握され、同様に第 140 小節の第 1 拍の和音 (b - e - g - b) は第 2 拍の和音 (b - d - f - as) への倚和音と解される。したがって 139~141 小節は一つの属七の和音 (b - d - f - as) が中心に据えられている。このように捉えると、譜例中の「基本となる和音」に示したように、第 138 小節の (a - cis - e - g) から 145 小節の (c - e - g - b) まで、半音階的に上行する一連の属七の和

音がシューマンの着想の原形として浮上する。シューマンはこの原形にいくつかの工夫を施し、同じ響きの和音が継続することによる単調さを避けている。それらは、倚和音（第 139～141 小節及び第 143～145 小節）や非和声音による修飾（第 138・142 小節）であり、さらに各属七の和音が占める小節数の調整である。これらを次表に示す。

小節番号	138	139～141	142	143～145
中心となる和音	d : V ₇	Es : V ₇	e : V ₇	F : V ₇
小節数	1 小節間	3 小節間	1 小節間	3 小節間
修飾方法	上記和音の第 3 音への非和声音による修飾	上記和音に解決する倚和音	上記和音の第 3 音への非和声音による修飾	上記和音に解決する倚和音

その後、第 146 小節からは譜例中の「基本となる和音」で示したように、バスの半音階的進行を継続しながら属七の和音の響きへの偏りを避ける和音設定が行われる。一般に、楽曲における各調の属七の和音の連続的使用については反復進行によるものが多いが、この譜例のように平行和音の着想に由来するものも少なくない。⁽¹²⁾

これまで明らかにしたことに基づき、ロマン派音楽における平行和音の特徴として次の事柄を列举できる。

1. 古典派以前の平行和音は、ほとんどが全音階的なものであったが、ロマン派音楽では半音階的なものが多い。
2. 全音階的な平行和音と同様に、半音階的な平行和音についてもバスの保続音上に現れて機能的な脈絡を有するものと、独立的で非機能的に用いられるものがある。
3. 上記 2 との関連で、独立的で非機能的に用いられる半音階的な平行和音は、和音間の連結の基になる方法論としても適用され、様々な修飾が施されて楽曲上に現れる。この種の平行和音は、和音連結の根底にある原着想（proto-idea）とその応用（application）という意味で、むしろ「平行和声法」と呼ぶにふさわしい。
4. 上記 3 との関連で、平行和音は各声部が同一方向に同一音度で進行する性質上、浮遊和声と比較して、和音の響きの移り変わりによる色彩性に乏しい側面がある。平行和音への様々な修飾はこの点を補う役割があると考えられる。

IV ロマン派音楽における調性と和声の 4 つの局面

ロマン派音楽において、和声法は飛躍的な発展を遂げた。本稿で論じた浮遊和声と平行和音の他にも、付加構成音をもつ和音、予備のない第 9 音を伴う属和音（V₉）、和音構成音の半音階的変化、借用和音や偶成和音の多用、教会旋法的な和声、同主調の互換性、和音の異名同音的転換と遠隔調への突然の転調など様々なものが探求された。ロマン派の和

声を発展へと突き動かした精神的背景は、理性尊重の立場とは相容れない主観的で不合理とされるものへの憧れと衝動であり、この美的理念の追求が合理性に根ざした機能と和声の支配力を弱め、和音の色彩感を重視する姿勢を生み出し、ひいては長・短調の調性の脆弱化をもたらしたと考えられる。

しかし、すでに述べたように、ロマン派の作曲家達の基本的な姿勢は、長・短調の調性及びそれと密接に関わる機能と和声を完全に否定するものではない。なぜなら、ロマン派の非機能的和声は機能と和声との関連において成立するからである。非機能的和声について銘記すべきことは、機能と和声との相関関係においてロマン派音楽における調性の扱い方を変化させたことにある。つまり、古典派音楽は、副次ドミナントが用いられたり和音の半音階的变化が行われたりしても、本質的に機能と和声に基づいており、そのため調性の扱いは中間的な状態も含めて「安定」と「不安定（流動的）」を両端とする線上を行き来する。これに対し、非機能的和声の領域が広がったロマン派音楽では、調性の「不安定」の延長線上に「曖昧」と「不確定」の局面が加わり、調性は確定度が高いものから順に「安定」「不安定（流動的）」「曖昧」「不確定」の4つの状況に区分して用いられるようになった。このことがロマン派音楽における和声の表現力を飛躍的に向上させたのである。

ベートーヴェン以降 19 世紀の作曲家達、特にロマン派の作曲家達による和声的な彫琢は、調性の概念の再形成と深く関わる。古典派音楽の長・短調システムによる調性と機能と和声は、古典派楽曲の最初の音から最後の音まで横溢するほどに漲っているが、ショパン、シューマン、ブラームスなどのロマン派音楽では常に溢れ出るものではなく、あたかも間欠泉のように作曲家が適切と捉える時間と場所に湧き上がらせるものなのである。前述の4つの段階のうち「不安定」「曖昧」「不確定」への傾斜が強く示されるのがロマン派音楽の特徴であり、それは「主観的で、不規則で、仮定的で、曖昧なロマン派の表現法」⁽¹³⁾に対応する。長・短調の調性の安定度や確定度をこのように段階に分けて捉えることは、ロマン派楽曲の表現と和声の役割をよりの確に関連付けて理解する上で重要である。

注 (1) Friedlich Blume: “Romantik” aus *Epochen der Musikgeschichte*, Deutscher TaschenbuchVerlag /Bärenreiter-Verlag, 1970 (4. Auflage), ISBN3-7618-4146-9 (dtv), ISBN3-423-04146-3 (Bärenreiter), S.340f. (Die Darstellung wurde der Enzyklopädie MGG entnommen.)

(2) 一つの調から新たな調への移行を Modulation (転調) という。Ausweichung は Modulation に包括される概念であるが、両者が対比的に用いられることがある。その場合、新たな調が比較的長時間にわたって確立されるものを Modulation と呼び、新たな調が極めて短時間の成立・確定に留まるものを Ausweichung と呼んで

区別する。したがって **Modulation** には広義と狭義の両方の概念がある。なお、本稿では **Ausweichung**（一時的転調）と対比的に用いる狭義の **Modulation** を「本格的転調」、**Ausweichung** を含む広義の概念を「転調」とする。

- (3) ドイツの音楽学者 Hugo Riemann が 1893 年の著書 *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde* において提示した理論（Funktionstheorie）で、音階音度上の各和音をドミナント、サブドミナント、トニックに分類することにより、長・短調における和音の運用方法が合理的に説明される。本稿では、とりわけ古典派音楽における和声法の全体像を明瞭にする機能理論をアプリオリなもの、すなわち当時の音楽が本来的に内包するものとして扱う。
- (4) Arnold Schoenberg : *Structural Functions of Harmony*, Faber and Faber, London, 1954, p.3 and pp.164f 邦訳書『和声法』上田 昭 訳、音楽之友社、1968 年、第 11 頁及び 185 頁。なお、同書では **Roving Harmony** を「揺れ動く和声」と訳している。
- (5) 本稿で用いる和音記号は『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。ここを『和声 理論と実習』（島岡 譲 他共著、音楽之友社、1964 年）で用いられる記号で表すと【C: $V_7^1 \rightarrow d: \check{V}_9^2 \rightarrow I^2 \rightarrow V \rightarrow I \rightarrow \check{V}_7^2 \rightarrow V$ 】となる。
- (6) 『和声 理論と実習』（島岡 譲 他共著、音楽之友社、1964 年）で用いられる記号で表すと【Es: $V_7^3 \rightarrow c: V \rightarrow \check{V}_9^3 \rightarrow Des: V^2 \rightarrow \check{V}_7^2 \rightarrow I$ 】となる。ただし、 $\check{V}_7^2$ については d 音を eses 音と読み替える必要がある。本稿の和音記号については『明解 和声法』上巻 207 頁、下巻 214・215 頁を参照。
- (7) 「減五短七の和音」または「半減七の和音」とも言う。英語の half-diminished seventh chord ドイツ語の Halbverminderter Septakkord にあたる。
- (8) 短調の VII_7 の和音は減七の和音であるが、譜例では第 3 音（e 音）が省略されているため、「和音の響きの種類」としては減三和音になる。なお、この箇所の第 3 音省略の $d: VII_2$ と $f: II_6$ は異名同和音である。
- (9) H. ライヒテントリットは、ロマン主義運動の多様な側面に通底する本質を「夢と愛、すなわち幻想と情熱」と端的に表現する。Hugo Leichtentritt : *Music, History and Ideas*, Harvard University Press, 1961, p.221 翻訳書『音楽の歴史と思想』服部幸三訳、音楽之友社、1965 年、267 頁。
- (10) ロマン派楽曲における長・短調の調性の曖昧さの一例として、ブラームスのピアノソナタ第 3 番 f moll 作品 5 第 1 楽章 第 2 主題の第 39 小節以降を挙げることができる。主調の平行調の As dur で開始された第 2 主題は、Ces dur と Ges dur を経て Des dur の終結句へ向かう。このため対立調である As dur は第 2 主題の冒頭で確定されるに留まり、第 2 主題全体にわたって保持されない。特に、この間の Ces dur には Ges dur とともに解釈できる不透明さがある。また同曲第 24～27 小節は、

長・短調で捉えると $As: I \rightarrow V \rightarrow IV$, $b: I \rightarrow V \rightarrow IV$ の進行となるが、実際にはそれぞれ Des 音を核音とするリディア調と、 es 音を核音とするドリア調と考えられ、長・短調の調性の成立・確定を阻んでいる。

- (11) Dieter de la Motte : *Harmonielehre*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2011, ISBN978-3-7618-2115-2 (16. Auflage), S.242 (Originalausgabe: dtv und Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1976, Kassel) この箇所の訳は、同書の翻訳書『大作曲家の和声』滝井敬子訳、吉田雅夫監修、シンフォニア、1980 年、272 頁に従った。
- (12) 属七の和音による端的な平行和音の用例として、E. ジークマイスターはショパンのマズルカ作品 30 の第 4 曲 (第 129 小節以降) を挙げている。Elie Siegmeister : *Harmony and Melody Volume II*, Wadsworth Publishing Company, Inc., Belmont, California, 1966, p. 348
- (13) Hugo Leichtentritt : op. cit. p.197 なお、上掲の翻訳書では "subjective, irregular, hypothetical, and vague romantic statement" を「主観的で、不規則で、仮設的で、しかも非断定的なロマン派の表現法」としている。

【研究ノート】

ブゾーニによるバッハのオルガン作品のピアノ編曲に関する考察

演奏家の視点から

大 竹 道 哉

フェルッチョ・ブゾーニ (Ferruccio Busoni, 1866-1924) は、イタリア、エンポリ出身の作曲家・ピアニスト・指揮者である。ピアニストとして幅広く演奏活動を行っただけでなく、作曲家として、オペラをはじめ、幅広いジャンルの作品を残している。また、バッハの作品を校訂し、オルガン作品を編曲したことも知られている。音楽学者としての著作も残し、微分音の導入などの提言も行っている。

ヨハン・ゼバスティアン・バッハは、オルガンのためのコラールに基づかないフーガを含む作品（以下、「自由作品」と表記）を数多く残している。ブゾーニはこのうち 5 曲をピアノに編曲した。このほかにもバッハのオルガンのためのコラール前奏曲の編曲、自由な改作などが残されている。今回は、自由作品のピアノ編曲について演奏者の視点から、特にピアノ編曲によってもたらされた演奏時における感覚の違いについて考察していきたい。

ブゾーニがピアノに編曲したバッハの自由作品は、次の 5 曲が認められる。

① 『前奏曲とフーガ』 ニ長調 BWV 532 1888 年ブゾーニ編曲

技巧的な曲で、大胆なペダル奏法やトッカータ風のフーガなど、ブクステフーデの影響がみてとれる。前奏曲は、4 分の 4 拍子で、3 つの部分からできている。フランス風序曲の符点のリズムも多用されている。フーガは 4 分の 4 拍子、16 分音符を多用したテーマを用い、曲の終結部にペダルの技巧的なパッセージがある。

② 『前奏曲とフーガ』 ホ短調 BWV 533 1894 年ブゾーニ編曲

ホ短調の前奏曲とフーガは、2 曲残されているが、そのうちの小規模なものである。ブゾーニは平均律第 1 巻の補遺として、さまざまな編曲法を示した後に編曲例としてこの曲の楽譜を掲載している。

③ 『前奏曲とフーガ』 変ホ長調 BWV 552 1890 年ブゾーニ編曲

1739 年 9 月に刊行された『クラヴィーア練習曲集第 3 部』の最初と最後を飾るものである。バッハは 1726 年に、自費で『クラヴィーア練習曲集第 1 部』を出版したが、その構想が膨らみ、『クラヴィーア練習曲集第 3 部』では「教理問答歌およびその他の賛美歌に基づくオルガンのための種々の前奏曲集」という表記がつけられた。曲集全体は 27 曲

(3の3乗であり「三位一体」との関係が推測される。)から構成されている。

この曲は変ホ長調であり、3つのフラットを持っている。フランス風序曲のリズムをもつ前奏曲は3つの主題からなり、これも「父・子・聖霊」の三位一体を象徴するものと考えられる。フーガも3つの部分から構成されている。「聖アン」「三位一体」の前奏曲とフーガ、と呼ばれることもある。

ブゾーニは、この作品のピアノ編曲においていくつかの改変を行っている。前奏曲の冒頭のE♭ペダル音をアウフタクトで1拍前に出している(譜例12参照)。また前奏曲の原曲の176小節から193小節を削除している。さらに前奏曲とフーガが離れて配置していたものを、前奏曲の最後の小節とフーガの最初の小節を重ねている。

④ 『トッカータとフーガ』 ニ短調 BWV 565 1900年ブゾーニ編曲

バッハのオルガン曲の中で、もっとも有名な曲である。ただし、偽作説もある。即興的なトッカータ部分では、減7の和音の大胆な使用が認められる。続くフーガは16分音符のテーマがあり、このテーマはトッカータの冒頭から導き出すことができる。

ブゾーニはフーガ部分の16分音符に、かなり厚みを増す編曲を行っている。ピアノ編曲では、カール・タウジヒ(1841-71)のものがあり、ブゾーニは自身の校訂した『平均律クラヴィーア曲集第1巻』の補遺の中で、タウジヒ編曲の譜例を出している。

⑤ 『トッカータ、アダージョとフーガ』 ハ長調 BWV 564 1900年ブゾーニ編曲

大きな構成で、演奏技巧を要する曲である。全体は「急—緩—急」3つの楽章で構成されている。これは、イタリア風協奏曲の構成である。

最初の楽章は冒頭の華やかな部分に続き、ペダルだけで演奏される部分が長く続く。その後主部に入り、華やかな技巧を駆使して展開していく。アダージョの楽章は、協奏曲の叙情的な緩徐楽章のスタイルで書かれている。たとえば、オーボエ協奏曲や、イタリア協奏曲などを思い起こすこともできるが、最後の部分は、大胆な和声の展開がある。フーガの楽章は8分の6拍子、4声のフーガである。舞曲風のリズムを持ち、活気のある曲である。終結部は、原曲では消えていくように終わるが、ブゾーニ編曲では *crescendo* の指示があり、最後に *ff* が記されている。(以下、対象作品はBWVのみの表示。小節数表記は、原曲に従う。)

1. バッハの『平均律クラヴィーア曲集』第1巻と、自由作品のピアノ編曲の関係

ブゾーニは、1894年に、バッハの『平均律クラヴィーア曲集(以下、「平均律曲集」と表記)第1巻』を校訂した。この楽譜は、4分冊になってブライトコプフ社から出版されている。第1分冊に序文、それに続いて1~3分冊に全24曲のプレリュードとフーガが、解説や練習例とともに載っている。第4分冊は、オルガン自由作品のピアノ編曲についての解説と、実例としてBWV 533の編曲、そしてベートーヴェンのピアノソナタ第29番(ハ

ンマークラヴィーア) の終楽章の分析譜が掲載されている。

平均律曲集第1巻の序文の中でブゾーニは「オルガン曲の譜面を見て、ピアノに移し替えて演奏する。」ことを奨励している。また、この曲集の補遺には、「オルガン曲を弾かないならば、バッハを半分しか勉強したことにならない。」と述べている。

以下は、ブゾーニ校訂版の平均律曲集第1巻の一部である。

譜例1 平均律曲集 第1巻 第5番 BWV850 ニ長調 フーガ

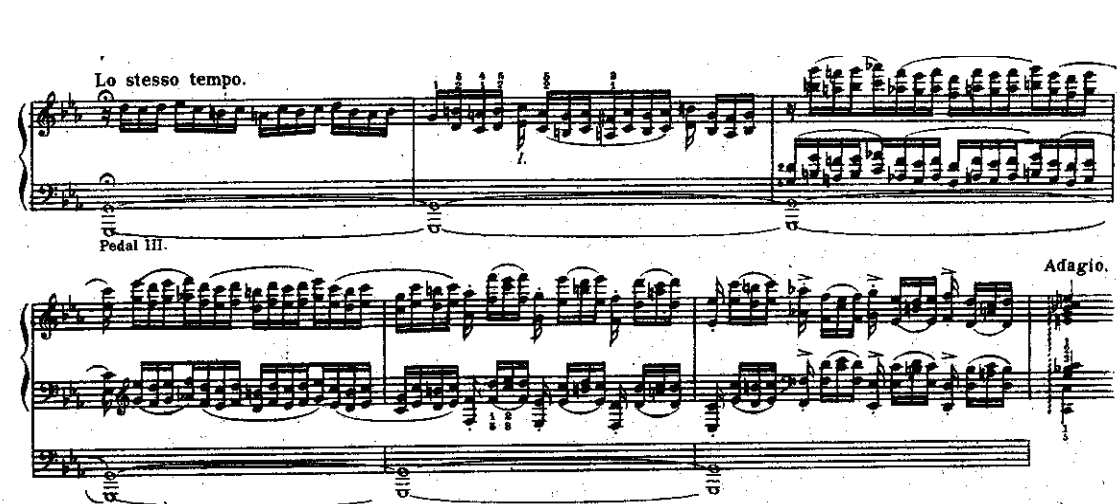


譜例2 平均律曲集 第1巻 第8番 BWV853 変ホ短調 フーガ (原曲は嬰ニ短調)



それぞれ、オルガン風の響きを出すために、オクターブ音を重ねていると考えられる。以下は、平均律曲集をもとにしたブゾーニによる練習例である。

譜例3 平均律曲集 第1巻 第2番 ハ短調 BWV847 前奏曲による練習例。G音をソステヌートペダルで押さえ、両手で6度の重音を弾く。ソステヌートペダルを使用する。



譜例 4 平均律曲集 第1巻 第3番 嬰ハ長調 BWV848 前奏曲による6度と
オクターブの練習

Da eseguirsi il più fedelmente possibile in tempo e carattere del pezzo originale.

譜例 5 平均律曲集 第1巻 第10番 ホ短調 BWV855 フーガによるオクターブの練習

Moderato.

譜例 6 平均律曲集 第2巻 第15番 ト長調 BWV884 フーガの2台ピアノへの編曲⁽¹⁾

Pianoforte I.

staccato

Pianoforte II.

譜例 7 BWV564 のブゾーニ編曲。交互のオクターブの音形に、譜例 6 との類似が認められる。



これらの譜例からも、ブゾーニはバッハの平均律曲集を、オルガンのための自由作品を演奏する準備としてとらえていた面があると考えられる。

しかし平均律曲集におけるこれらの練習例は、体系的であるとは言い難い。たとえば、やさしいものから難しいものへ、単純なものから複雑なものへ、というような練習順は示されていない。あるいは、バッハの原曲から少しずつ変化させるような配列上の工夫も認められない。ブゾーニはここでは、編曲の可能性がある曲だけを練習例として編曲している。編曲の可能性があるものとは、音を加えることのできるもの、つまり、手の空いているもの、隙間のあるものである。片手しかないものを両手にするとか、単音で指が余っているものを重音やユニゾンに変えていくなどの手法である。これらは、ブゾーニ校訂の平均律曲集の補遺にある編曲の手法と同じである。

平均律曲集は、緻密さを求めて書かれた作品であると言える。とりわけフーガには隙間がなく、音を重ねることや音形を書き換えることにはそぐわない。現にフーガを練習例に使ったものは2曲のみであった。平均律曲集のフーガには、編曲すべき隙間がないからである。それに対しオルガンの自由作品は、演奏技巧を見せる箇所が多い。そこにピアノの演奏技巧を盛り込む可能性がある。また、音楽に適度な隙間もある。⁽²⁾

ところで平均律曲集を用いたこれらの練習例は、リストやブラームスなどの、ロマン派のピアノ音楽によく見られる書式である。ブゾーニがこうした先人たちの作品をよく演奏し、研究したことは言うまでもない。

譜例 8 リスト：『2つの伝説』より『波を渡る聖フランシス』交互のオクターブによる音階



譜例 9 ブラームス：『ヘンデルの主題による変奏曲とフーガ』 作品 24 よりフーガ。
3 度・6 度の重音。



譜例 10 ブラームス：『パガニーニの主題による変奏曲』 作品 35 第 1 巻より



これらの例から、ブゾーニは、ロマン派で見られるピアノの書法を平均律曲集にあてはめ、さらにオルガン曲の自由作品の編曲で応用していると考えられる。

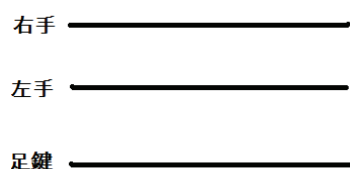
2. バッハの平均律曲集とブゾーニによる自由作品のピアノ編曲、両者の演奏者に認められる身体に感じる音楽の違い

平均律曲集と自由作品のピアノ編曲の演奏、音楽解釈には、決定的ともいえる違いがある。平均律曲集に限らず、チェンバロから初期のピアノ作品まで、バッハのオリジナル作品における各声部の進行、持続、停止は、手、指の動きと一致する。演奏者は響かすべき時間だけ鍵盤を押さえ、その長さを体感している。これは、オルガンの場合も同じである。また解釈版を使おうと原典版を使おうと変わりが無い。

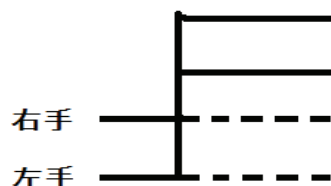
しかし、ブゾーニ編曲の場合、伸ばすべき音をダンパーペダルで拾い、手は別の音を出す鍵盤へと移る。つまり手を離したところに音を残し、鍵盤を離したのに響きが残る状態を頻繁に作る。これにより身体感覚によって音を出し続けていることが、確認できなくなり、体感と音楽との分離が起こる。⁽³⁾

これを BWV 552 の冒頭で図にしてみると、次のようになる。実線は手（足）の位置を示し、点線は鳴り続ける音（ペダルによって伸ばされた音）を示す。

譜例 11 BWV 552 原曲

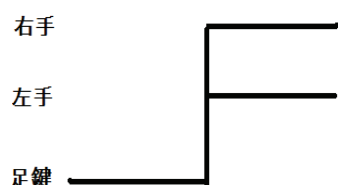


譜例 12 BWV 552 ブゾーニ編曲

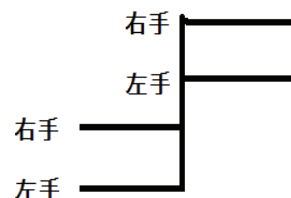
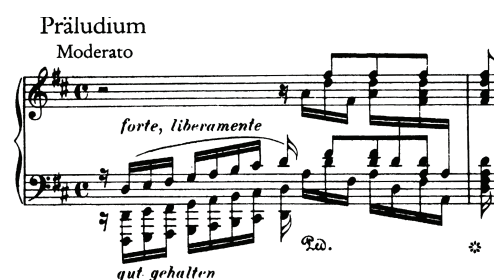


また BWV 532 の冒頭で、原曲は鍵盤と手鍵盤の対比であるが、ブゾーニ編曲では、両手の移動におきかえられている。

譜例 13 BWV 532 原曲

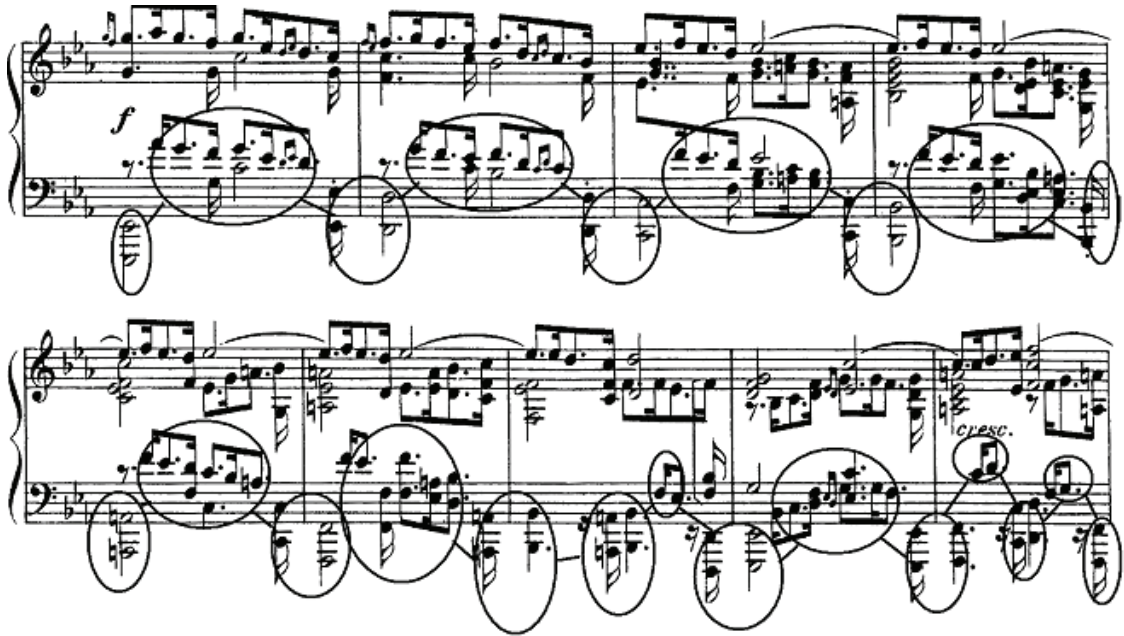


譜例 14 BWV 532 ブゾーニ編曲



譜例 15 BWV552 ブゾーニ編曲 前奏曲における左手の動き

バスの音を響きの最後まで押さえずに、手を移動させ内声を弾く状態になっている。そのために、手の跳躍が多い。これらの跳躍は、原曲にはありえない。また、音楽的な跳躍とは関係がない。⁽⁴⁾



譜例 16 の BWV564 の場合も、原曲では足鍵盤と手鍵盤の対比が行われているが、編曲では常に両手が音を出す瞬間を追って、ペダルがその音を拾っている。対比の構図は崩されている。また、常に両手を無駄なく使い、音を保持して止まっている瞬間がほとんどない。

譜例 16 BWV564 原曲



譜例 17 BWV564 ブゾーニ編曲



これらの譜例から、バッハの原曲にあった手足の動きと音楽の動きの一致の関係は、ブゾーニ編曲では崩されている。ここにブゾーニの飛躍した点が認められる。

3. ブゾーニ編曲における原曲からの逸脱

編曲には原曲からある程度の逸脱はつきものであるが、どの程度、どのような形で逸脱しているかは、考察するに値する。それは編曲者が原曲をどのようにみているかが、直接現れる点であると考えられる。

a) 重音について

ブゾーニは、平均律曲集 第1巻の補遺の中で、原曲の音に、3度（あるいは6度）の音程を重ねていく方法を掲載している。しかし、これは本来のオルガンのミュートーションストップとは全く違うものである

オルガンの場合、ミュートーションストップ（ユニゾンまたはそのオクターブ以外の音程からなり、純正音程で調律されるストップ）は、オルガンの調律法にかかわらずもとの音に溶け込む。しかし、ピアノで長3度、短6度の重音が完全に溶け込むことはあり得ない。またピアノ編曲における重音は、常に長3度、短6度ではなく、短3度、長6度が混在している。その個所を支配する調の音階をなぞっているからである。

このような例は、稀ではあるがクラヴィア曲のピアノ用解釈版に見出すことができる。

譜例 18 半音階的幻想曲とフーガ ニ短調 Hans von Bülow 版 フーガ第139-141小節



○の部分は、6度下方に音を足しているが、ハ長調の音階をなぞっている。
このような個所では短6度、長6度が混在する。

譜例 19 同 原曲

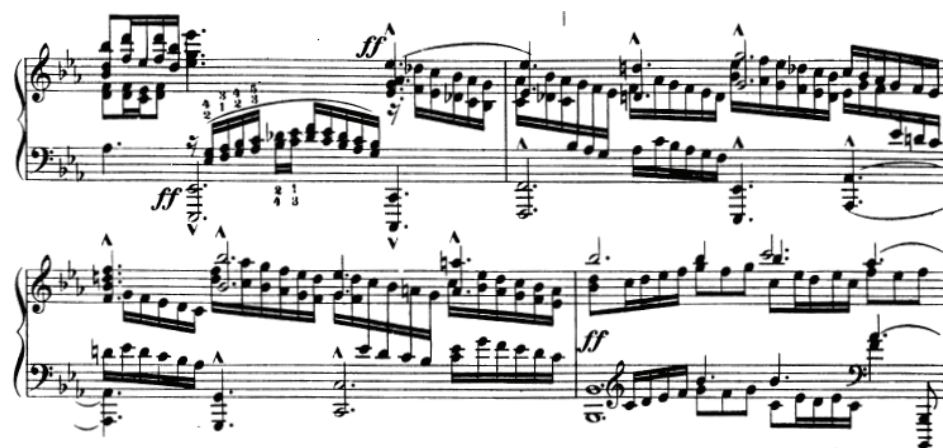


また、ブゾーニは原曲にはない箇所に重音の動きを加えている。

譜例 20 BWV552 フーガ原曲 第 108-111 小節



譜例 21 ブゾーニ編曲



BWV552 では次のように和音を挿入している箇所が見いだせる。

譜例 22 BWV552 フーガ
第 33-34 小節 原曲



譜例 23 ブゾーニ編曲



原曲のフーガにこのようなピアノ編曲を行うと、音の厚みは増すが原曲の持つポリフォニーの線が曖昧になる。つまりブゾーニは、各声部の線よりも厚みのある響きを優先していると考えられる。

b) 楽曲そのものの改変

譜例 24 BWV564 の終結部 原曲



譜例 25 同ブゾーニ編曲



譜例 24 の原曲では消えていくように終わるが、譜例 25 の編曲では 3 小節が追加され、*ff* で堂々と終わる。これは原曲を忠実に再現することより、ダイナミックにピアノを響かすことに主眼を置いていると言える。

他にも多くの改編が見受けられた。たとえば前述の BWV552 の小節カットや、前奏曲とフーガをつなげていることなどである。バッハの原曲を忠実に再現するよりも、演奏効果としての聴き映えを優先したことが考えられる。それぞれのケースで演奏者の判断で、原曲と同じ状態に戻して弾くこともありえる。

4. ブゾーニ編曲の演奏で使用するピアノの問題

a) ソステヌートペダル (サスペンションペダル、第 3 ペダル) ⁽⁵⁾

手を離れた鍵盤の音を響かせ続けることができるのは、ピアノにダンパーペダルが付いているからである。当然ブゾーニは、ピアノにダンパーペダルが付いていることを前提に編曲を行っている。しかし、ダンパーペダルは、伸ばしたい音だけを響かせ続けるのではない。踏み続けている間に打鍵された音は、すべて響いた状態になる。

スタインウェイ社は、1874 年にソステヌートペダルを完成させた。ブゾーニはこれを適宜使うことを平均律曲集の補遺で提言している。平均律曲集の練習例 (譜例 3 参照) でも、ソステヌートペダルの使用例が掲載されている。しかし個々のオルガン編曲の楽譜には、はっきりしたソステヌートペダルの指示はない。

譜例 26 ブゾーニ校訂の平均律曲集の補遺にある BWV532 におけるソステヌートペダルの使用例。

Beispiel 79. Example 79.
Prolongement allein. Sust.-pedal alone.
legato
ohne Pedal senza Pedale
 III. *ten. Sust.-ped.*
 27454

ブゾーニの示唆のほかにも、筆者は演奏経験からソステヌートペダルを使える箇所を見出した。(この場合 Ped.ten の表示が「ペダルを保つ」のか「ソステヌートペダル」を使うことなのかは、どちらにも解釈できる。) 以下は BWV564 の例。

譜例 27 BWV564

Più largo
rit.
ten.
Ped. ten.

BWV552 でフーガの終結部に、ブゾーニは原曲にはないオルガン点の B ♭ 音を設定している。この音もソステヌートペダルで処理できる。上の音まで拾ってしまうが、筆者の経験から実際の演奏では全く気にならない。「→」から「○ (音符)」の音を経由して「←」まで踏む。

譜例 28 BWV552

ff

また、次のケースもソステヌートペダルを使うことができる。

譜例 29 BWV532 前奏曲

legato
veloce

tunga
m.d.

Damp.ped

Sos.ped

↑で **D** のユニゾンを無音で弾き、同時にソステヌートペダルを踏む。音階の間は適宜ダンパーペダルを使うが、2 小節目でダンパーペダルのみを変える。すると、音階の音を拾わずに 2 小節目にはきれいに **D** 音だけが響く。

しかし、ソステヌートペダルは特定の音をいつでも好きなように残すことができるわけではない。ある瞬間の和音を全部保持するので、和音のうちの特定の音を選び、残すことはできない。次の譜例は『トッカータ、アダージョとフーガ』の終結部である。Aの個所はソステヌートペダルを使うとペダル音 G 音がきれいに残るが、Bはペダル音の C 音だけでなく、上声の和音がソステヌートペダルによって残されてしまい不自然に響く。

譜例 30 BWV564 の終結部

The image shows a musical score for the song "L'Espresso" by Francesco De Gregori. The score is in 3/4 time and features a piano introduction. The first system shows the piano introduction with a circled 'A' marking the start of the main melody. The second system shows the main melody with a circled 'B' marking the start of the chorus. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, chords, and melodic lines.

したがって、ソステヌートペダルの使用は、残したいペダル音があるときに、いつでも使えるわけではない。自然に響くか不自然に響くか、演奏者独自の判断が必要である。

b) エクステンションキー（88 鍵盤に追加された鍵盤）について

ピアノは 19 世紀後半、ブゾーニの活躍しはじめた 1890 年ごろにはすでに 88 鍵盤のものが普及していた。しかし、彼はオルガン曲をピアノで演奏するためにベーゼンドルファー社にピアノの鍵盤を増やすよう要請したといわれている。⁽⁶⁾

楽譜では BWV 552 にエクステンションキーを使う箇所が記されている。

譜例 31 BWV 552 の例。バスのテーマが 88 鍵盤からはみ出ている。5 曲中ではみ出ているのはこの部分だけであった。



譜例 32 BWV 564 の編曲。88 鍵の最低音で引き返しているのがわかる。



ブゾーニは、BWV 552 の終結部にのみ、エクステンションキーを使った。そのほかの作品は 88 鍵盤の最低音 A で引き返している。筆者は、エクステンションキーがある場合それを使用して演奏するのが理想だと考えている。

以上のことから、筆者はこれらの曲を演奏するのに、ソステヌートペダル、エクステンションキー両方を兼ね備えたピアノを使うことが望ましいと考えている。

5. ブゾーニの編曲がもたらしたもの（まとめ）

ブゾーニは、平均律曲集を、単にその曲集の学習のみならず、バッハの自由作品のピアノ編曲の演奏への準備として位置づけた。そしてロマン派で得たピアノ技法を平均律曲集で試し、自由作品で応用した。

また、音をペダルで伸ばし、手を飛躍的に移動させ、多くの音域を響かせることを行っ

ている。そのため、原曲の演奏時に奏者が感じている、そしてバッハ自身も演奏時に感じたであろう音の継続と体感の一致は無視された。

筆者はこれらの自由作品を演奏する時、違和感を覚えることがある。この違和感は、これまで述べてきたように「バッハの作品をロマン派のピアノ技法で演奏する」ことによる「音の継続と体感の不一致」によって発生していると思われる。これらの違和感を解決すべく、各声部への注意、音の継続への格段の配慮が必要になる。なおかつ、バロック様式への理解、ロマン派に傾倒しすぎないことなどにも気を配らねばならない。これらは、演奏者にとってかなり困難なことである。

オルガンは一度に出せる音の数が多く、足鍵盤もあるため音域も広い。また、音の持続も可能であり、音の厚みやダイナミックな演奏が可能である。

しかしブゾーニは平均律曲集の補遺で「ピアノにもオルガンより優れた面がある。」として、強弱や、音の入りの正確さ、リズムの的確さ、タッチの変化などを上げている。⁽⁷⁾ さらにソステヌートペダルやエクステンションキーの導入なども、積極的に考えた。(しかし、それらが楽器製作者に積極的に受け入れられたとは思われないが。)^(6参照)

ブゾーニの編曲のバッハの自由作品は、確かに演奏者にとって困難ではあるが、体感にとらわれずにピアノ技法を展開することにより、大胆なピアノの使い方が確立され、またピアノという楽器の機能的発展も加わることで、オルガン原曲を思わせる、より音の厚みの増した、ダイナミックな演奏を可能なものとした。さらに、ピアノのもつ繊細さも加えられることによって、ブゾーニの豊かな音楽の世界が展開されている。それは、彼のピアノ演奏における技術と音楽性があつてのことである。⁽⁸⁾ これらの曲を演奏することにより、演奏者はブゾーニの持つ音楽性とピアノ技巧を修得するものと筆者は確信している。

注釈

(1) ブゾーニは、第7番のフーガと第15番のフーガを 第1巻と第2巻で入れ替えている。よってこの曲はブゾーニ版では第1巻に収録されている。

(2) これは、ゴドフスキの「ショパンのエチュードによる練習曲」についての久保賢氏の記述を思い起こさせる。「まず、ショパンの（黒鍵のエチュード）原曲は、右手は相当に難しいにしろ、その左手は「添えもの」程度の扱いである。この場合、その左手が作りだす「適度の隙間」こそが、右手の難しい動きを際立たせ、それを聴きばえのあるものとしている。ところがゴドフスキは、この隙間を埋めずにはいられない。」（岡田暁生著・監修 伊東信宏／近藤秀樹／久保賢／小岩信治／大地宏子／筒井はる香著 2003 『ピアノを弾く身体』東京：春秋社 第7章 奇術師としてのヴィルトゥオーソ 206 ページ）

ブゾーニも、バッハの原曲にある隙間を両手で埋め尽くした。それによって、バッハの

原曲における「演奏時の身体構図」が壊されてしまったと考えられる。

(3) 手の動きと、音楽の動きの分離は、ドビュッシーの作品などで顕著にみられる。演奏者は、○で囲った音を順番に弾いていくが、この手の動きを聴かせてはならない。つまり、演奏者は左手の動きとともに、○で囲った音群が低声部と中声部の間を行き来するように演奏するのでなく、左手の動きにもかかわらず低声部と中声部の音群がそれぞれ独立して持続するように演奏しなければならない。

譜例 33 ドビュッシー『版画』より『パゴダ』

Modérément animé

adouciment et presque sans nuances

左手は○をたどって右手をまたぎ上下するが、音楽の意識は→のように真横に移動し、上下動を感じさせてはいけない。

(4) ピアニストのクラウディオ・アラウは、ベートーヴェンの「ソナタ」作品 111 の冒頭について、次のように述べている。「オクターブが濁ることを嫌って、両手で弾くのが普通です。しかし、まず何より、書かれているように片手で弾く場合、響きが違うのです。それから、テクニク的に難しいということ自体なにかの表現力があるものなのです。」(『アラウとの対話』J・ホロヴィッツ著 野水瑞穂訳 1986 みすず書房 142 ページ) つまり、ベートーヴェンのソナタの「手の跳躍」という技術的な負荷には、音楽的な表現力があるということである。しかし、ここでのブゾーニ編曲の跳躍には、音楽的な表現を見いだせない。

(5) ブゾーニは、ソステヌートペダルにかなり興味を持っていたと思われる。1923年には、『ソステヌートペダルのためのエクササイズ』(Exercice pour l'emploi de la troisième Pedale) を作曲している。(未出版であるが筆者は自筆楽譜のコピーを所持している。)

(6) ベーゼンドルファー社 (L. Bösendorfer Klavierfabrik GmbH) 公式ホームページ <http://www.boesendorfer.com/de/geschichte.html> によると、「エクステンションキーは1900年頃、ブゾーニがバッハのオルガン曲をピアノ編曲するために要請し、1900年頃そのピアノができた。」とある。

以下は「株式会社 B-tech Japan」(ベーゼンドルファー代理店) 貴田聖子氏からの文書、

同氏が、元ベーゼンドルファー社工場長ブロイ氏 (Ferdinand Bräu) から、エクステンションキーとサステヌートペダルについての説明を受けたものである。ただし、ベーゼンドルファー社の公式見解ではない。(2011 年 11 月 13 日)

「エクステンションキーのついたピアノの製作依頼は 1890 年 (頃) とのこと。他社が 88 鍵盤より多いものを作るとは考えていなかったようでパテントは取らなかったそうです。

サステヌートはベーゼンドルファーがレギュラーで採用したのは 1975 年からでその数年前からオプションで依頼があれば付けたとのこと。

最初にブゾーニからの依頼でエクステンションキーをつけたモデルは長さ 290 cm (今でいうインペリアル長さ) ですが、鍵盤数は 92 鍵だったそうです。

ブゾーニはベーゼンドルファー社と相当懇意にしていたことは間違いないのですが、他社 (例えばスタインウェイ) と比べてどうだったかまではわかりかねるとのことです。戦争で多くの資料が焼失してしまい、今となっては事実として詳しいことはわからないそうです。」この手紙から、この 2 つの機構のあるピアノは、1975 年頃まで待たなければならなかったことがわかる。サステヌートペダルは、近年ほとんどのメーカーのグランドピアノに装備されているが、エクステンションキーは、現在もベーゼンドルファー社のピアノの一部にしか装備されていない。

(7) ピアニストでオルガニストでもあったヴィルヘルム・ケンプは、1924 年にブゾーニを訪ねた。そこでブゾーニはケンプに「なぜ、バッハのコラール前奏曲はオルガンで演奏するよりピアノで演奏する方がよいか語った」という。(CD ウィルヘルム・ケンプ・多才な音楽家の肖像 ケンプ自身の発言の録音 タワーレコード)

ブゾーニはオルガンと比較したピアノの長所を平均律曲集の補遺で述べており、これとの関係も興味深いところであるが、この時ブゾーニがケンプに何を語ったのか、詳細まではわからなかった。

(8) ブゾーニの演奏には、アルトゥール・ルビンシュタインの次の表現がある。「美男子で、青白いキリストのような顔をし、悪魔的な大胆なテクニックを持ったフェルッチョ・ブゾーニは、これまでのもっともおもしろいピアニストだった。彼の神秘的なタッチは、ある瞬間にはオルガンの音色を、またある瞬間にはハーブシコードの音色を出して、理想的に組み合わせるのである。」(華麗なる旋律 ルビンシュタイン自伝 徳丸吉彦訳 東京：平凡社 42 ページ) また、ケンプの『鳴り響く星のもとに』にもブゾーニがオルガン曲をピアノで見事に弾く様子が描かれている。(ケンプ、ヴィルヘルム 1981 鳴り響く星のもとに - ヴィルヘルム・ケンプ青春回想録 東京：白水社 247 ページ 原著 Kempff, Wilhelm. 1978. Unter dem Zimbelstern: Jugenderinnerungen eines Pianisten. Laaber-Verlag 178 ページ)

筆者による BWV532、BWV 552、BWV 564 のブゾーニによるピアノ編曲の演奏は、以下のサイトに掲載している。(2012 年 12 月 12 日現在)

<http://www.piano.or.jp/enc/Pianists/detail/0039/>

出典楽譜

BACH, Johann Sebastian. 1894. Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869. Edited by Busoni, Ferruccio. Leipzig: Breitkopf & Härtel

譜例 1 譜例 2 譜例 3 譜例 4 譜例 5 譜例 6 譜例 26

——1900. Toccata, Adagio and Fugue BWV 564 arr.by Busoni, Ferruccio. Leipzig: Breitkopf & Härtel

譜例 7 譜例 17 譜例 25 譜例 27 譜例 30 譜例 32

——1867. Bach-Gesellschaft Ausgabe Band 15. Edited by Rust, Wilhelm: Leipzig : Breitkopf & Härtel

譜例 11 譜例 13 譜例 16 譜例 20 譜例 22 譜例 24

——1939. Bach, Collected Transcriptions, 26 Piano Transcriptions by Great Composers and Pianists For Piano : New York : G. Schirmer

譜例 12

——1902 .Prelude and Fugue BWV 532 arr.by Busoni, Ferruccio. Leipzig: Breitkopf & Härtel

譜例 14 譜例 29

—— 1906. Prelude and Fugue BWV 552 arr.by Busoni, Ferruccio. Leipzig: Breitkopf & Härtel

譜例 15 譜例 21 譜例 23 譜例 28 譜例 31

——1896. Chromatic Fantasia and Fugue, BWV 903 Edited by Bülow, Hans von. New York:G. Schirmer

譜例 18

——1890. Bach-Gesellschaft Ausgabe Band 36. Edited by Naumann, Ernst : Leipzig : Breitkopf & Härtel

譜例 19

Liszt, Franz. 1917. Klavierwerke Band 5 Edited by Sauer, Emil von. Leipzig: Peters
譜例 8

Brahms,Johannes. 1917 Sämtliche Werke Edited by Mandyczewski,Eusebius : Leipzig: Breitkopf & Härtel

譜例 9 譜例 10

Debussy, Claude. 1903. Estampes. Paris: Durand & Fils
譜例 33

大阪音楽大学大学院音楽研究科
修士論文の題目
修士演奏の曲目及び修士演奏に関する論文の題目
(2011年度)

修士論文の題目

1. 作曲専攻(音楽学) 奥坊 由起子
(論文名) 両大戦間期の『The Musical Times』におけるエルガーをめぐる言説
—— イギリス音楽史の構築へと向かって

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) 岩瀬 昌弘
(演奏曲名)
Ambroise Thomas アンブロワーズ・トマ
《Hamlet》より
(論文名) バリトンの役割の変化 —— A.トマ《ハムレット》を通して ——
3. 声楽専攻(オペラ) 小林 峻
(演奏曲名)
Jules Massenet ジュール・マスネ
《Manon》より
(論文名) Jules Massenet 《Manon》について ～ 楽譜から読み取るキャラクター達 ～
4. 声楽専攻(オペラ) 南 美里
(演奏曲名)
Ambroise Thomas アンブロワーズ・トマ
《Hamlet》より
(論文名) 『狂乱の場』についての考察 ～ ハムレットを中心に ～
5. 声楽専攻(歌曲) 辻村 明香
(演奏曲名)
Alexander von Zemlinsky アレキサンダー・フォン・ツェムリンスキー
Der Morgenstern 明けの明星

Das Rosenband	バラのリボン
《Irmelin Rose und andere Gesänge》 op. 7	「イルメリンのバラとその他の歌曲」より
Meeraugen	海の瞳
Sonntag	日曜日

Alban Berg アルバン・ベルク	
《Sieben frühe Lieder》	「7つの初期の歌」より
Schilffied	葦のうた
Die Nachtigall	ナイチンゲール
Im Zimmer	部屋のなかで

Arnold Schönberg アルノルト・シェーンベルク	
Mädchenfrühling	乙女の春
Nicht doch !	いや、でも !
《Vier Lieder》 op. 2	「4つの歌」
Erwartung	期待
Jesus Bettelt	イエスの物乞い
Erhebung	高揚
Waldsonne	森の太陽

(論文名) 世紀末ウィーンの調性音楽 —— シェーンベルク《4つの歌》Op.2 を中心に ——

6. 声楽専攻(歌曲) 樋川 綾

(演奏曲名)

Richard Georg Strauss リヒャルト・ゲオルグ・シュトラウス	
《Acht Lieder》 op. 10	「8つの歌」より
Allerseelen	万霊節
Die Nacht	夜
Die Zeitlose	イヌサフラン
Zueignung	献呈
《Schlichte Weisen》 op. 21	「素朴な歌」より
Du meines Herzens Krönelein	私の心の王冠
Ach Lieb, ich muss nun scheiden	恋人よ、さようなら
All' mein Gedanken, mein Herz und mein Sinn	私の思いのすべて
《Vier Lieder》 op. 27	「4つの歌」より
Morgen	明日の朝
Ruhe, meine Seele	憩え、我が魂
Cäcilie	ツェツィーリエ

《Sechs Lieder》op. 68	「6つの歌」より
An die Nacht	夜に
Ich wollt ein Sträusslein binden	小さな花束を作りたいかった
《Fünf kleine Lieder》op. 69	「5つの小さな歌」より
Einerlei	同じこと
Schlechtes Wetter	悪いお天気
(論文名) R. シュトラウスと愛の歌曲 —— 《4つの歌 Op.27》 ——	

7. 器楽専攻(ピアノ) 井上 いづみ
(演奏曲名)

Sergei Rachmaninoff セルゲイ・ラフマニノフ

前奏曲 嬰ハ短調 op. 3 第2番 「鐘」

10の前奏曲 op. 23

(論文名) ラフマニノフと聴衆 ～ その変遷をたどって ～

8. 器楽専攻(ピアノ) 田中 奈都江
(演奏曲名)

Franz Liszt フランツ・リスト

巡礼の年 第2年 「イタリア」より

第1曲 「婚礼」

第2曲 「物思いに沈む人」

第4曲 「ペトラルカのソネット 第47番」

第5曲 「ペトラルカのソネット 第104番」

第6曲 「ペトラルカのソネット 第123番」

第7曲 「ダンテを読んで—ソナタ風幻想曲」

(論文名) リストの標題性に関する考察 ～ 巡礼の年 第2年<イタリア>を通して ～

9. 器楽専攻(ピアノ) 加門 祐香里
(演奏曲名)

Johannes Brahms ヨハネス・ブラームス

2つのラプソディ op. 79

ヘンデルの主題による変奏曲とフーガ op. 24

(論文名) ブラームスの築いた融合 —— 古典回帰と新しい道との模索の狭間で ——

10. 器楽専攻(ピアノ) 福田 容子
(演奏曲名)

Franz Schubert フランツ・シューベルト

ピアノ・ソナタ 第21番 変ロ長調 D960

(論文名) 限りある生からの眼差し —— シューベルトが遺作ソナタに託したもの ——

11. 器楽専攻(管弦打) 飯田 裕貴
(演奏曲名)

Jan Bach ジャン・バック

コンサート・ヴァリエーションズ ～ ユーフォニアムとピアノのための ～

Karlheinz Stockhausen カールハインツ・シュトックハウゼン

下顎の踊り ～ 光の土曜日より ～

Mauricio Kagel マウリシオ・カーゲル

息 ～ 1人の管楽器奏者のための ～

(論文名) ユーフォニアムの応用奏法 —— 独奏曲を中心に ——

(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。)

2012年度 研究助成報告

研究助成

特別研究（芸術分野）

- ・ 木村 綾子 木村綾子 ピアノリサイタル～ロマン派の夕べ～
(2012年7月13日（金）18:45 宝塚ベガホール)
2012年7月26日 報告書提出
- ・ 青柳 いづみこ 青柳いづみこ ドビュッシー生誕150年記念コンサート
文学キャバレ「黒猫」から生まれた音楽
(2012年9月28日（金）19:00 浜離宮朝日ホール)
2012年11月30日 報告書提出
- ・ 藤井 快哉 四次元三重奏団「第五楽章」
(2012年10月3日（水）19:00 ザ・フェニックスホール)
2012年12月17日 報告書提出
- ・ 里井 宏次 里井宏次&ザ・タロー・シンガーズ 第14回東京定期演奏会
「水車屋の美しい娘」
(2012年10月8日（月）17:30 東京文化会館小ホール)
2012年11月19日 報告書提出
- ・ 清水 淳彦 清水淳彦 ピアノリサイタル
(2012年12月22日（土）15:00 ザ・フェニックスホール)
2013年3月 報告書提出予定
- ・ 木村 寛仁 木村寛仁 ユーフォニアムリサイタル Vol.4
(2013年3月12日（火）19:00 イシハラホール)
2013年3月 報告書提出予定

実施日付順

特別研究（成果出版）

- ・ 中村 孝義 「音楽の窓」 カワイ出版（書籍）
(2012年9月1日刊行)
2012年9月25日 報告書提出

海外研修

<短期私費研修>

- ・ 晴 雅彦 特別講習会受講
(2012年8月16日～2012年8月24日 トゥールーズ市／フランス)
2012年9月12日 報告書提出

執 筆 者 一 覧 (掲載順)

阪 井 葉 子 (外国語)	竹 田 和 子 (外国語)
永 田 孝 信 (作曲)	大 竹 道 哉 (ピアノ)

研 究 委 員 会 構 成 員 (五十音順)

竹 田 和 子	*永 田 孝 信
長 山 慶 子	西 村 理
福 榮 宏 之	藤 本 敦 夫
水 谷 雅 男	米 山 信

*印は編集代表

研究紀要 第五十一号

2013年3月1日 発行
(2013年3月30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
代表者 中 村 孝 義
郵便番号 561 - 8555
豊中市庄内幸町1丁目1番8号
電話 (06) 6334 - 2131 (代表)
URL : <http://www.daion.ac.jp/>

ISSN 0286-2670

BULLETIN OF OSAKA COLLEGE OF MUSIC

Vol.LI

2012

Contents

Summaries (1)

Articles

„Singen unter den Kindern der Mörder“
Jiddische Lieder im deutschen Folkrevival

..... Yoko SAKAI (5)

E. Marlitts „Das Geheimnis der alten Mamsell“ in der „Gartenlaube“
—Zur Beziehung des Fortsetzungsromans mit dem Familienblatt
der 1860er Jahre—

..... Kazuko TAKEDA (24)

Notes

Non-Functional Harmony in Romantic Period Music,
Roving Harmony and Parallel Chords

..... Takanobu NAGATA (38)

Überlegungen zu Ferruccio Busonis Bearbeitung von Bachs Orgelmusik für Klavier
- Aus der Sicht des Klavierspielers -

..... Michiya OHTAKE (53)

Published by

Osaka College of Music
Osaka Junior College of Music
Osaka
JAPAN