

比較「国民音楽」史におけるロシアの独自性

——「ユニヴァーサルな音楽」と「ナショナルな音楽」の思想をめぐって——

三 浦 領 哉

1. 本論文の意義、射程および目的

本論文では、一般的に「国民楽派」と称される19世紀ヨーロッパ周縁地域における一連の音楽運動を一定の領域において比較対照し、ロシアにおける音楽運動の独自性とその原因を探る。音楽学・音楽史研究の領域においてこの運動を作曲家研究・作品研究（音楽テキスト研究）の視座から論じるものは数多あり、当然膨大な量の研究が蓄積されているが、個々の地域音楽史研究を越えて地域横断的に、かつ音楽思想の視座から行われた研究はほとんど見られない。そこには無論、地域音楽史研究には言語の壁が存在し、また個々の地域音楽史における類似の現象や音楽運動の間にはそれぞれ時代のずれがあるため、総体的かつ通時的な記述が難しいという事情がある。しかし個々のそれらを絶対的な時間軸の中で網羅的に記述するのではなく、それぞれの地域における音楽思想の展開を追跡しその内容を比較する視点から、一定の範囲内で各地域の運動の特徴を記述することは可能であろう。筆者はこれまで19世紀前半のロシアにおける音楽思想の展開を、とりわけ音楽思想家ウラジーミル・オドーエフスキー（1804-1869）を中心として研究を行ってきたが⁽¹⁾、ロシアにおける「国民音楽」成立の思想的背景を相対化する試みとして、本論文ではロシアと同様に西洋音楽史の流れにおいて周縁にあった他地域における音楽運動との比較を行う。

このような運動が展開された地域には、具体的にはポルトガル、スペイン、イギリス、ベルギー、オランダ、ノルウェー、デンマーク、スウェーデン、フィンランド、ポーランド、ハンガリー、ルーマニア、チェコ（チェコスロヴァキア）、ロシアが挙げられるが、当然本論文においてこれらすべての地域を扱うことは不可能であるゆえ、ここでは後の3地域、つまりルーマニア、チェコ、ロシアを比較の対象とする。これらの3地域における「国民音楽」形成史を概観し、その形成過程において「音楽思想の面においてどのような議論が存在し、またそれが実際にどのようにその地域を代表する音楽作品として実ることになったのか」を比較すること—より具体的には、各地域の運動における「ユニヴァーサルな音楽」と「ナショナルな音楽」への意識がそれぞれにもたらした差異を検討すること—が本論文の目的である。

しかし上に挙げたこれら多くの地域の中からこの3地域を選び出す理由については触れておく

必要があるだろう。一般的に「国民楽派」と括られがちな、いわゆるヨーロッパ周縁地域の音楽運動は、オーストリア、ドイツ、フランス、イタリアの音楽という「西洋芸術音楽の中心地域」との対比において語られる。第一次的（また第一義的）な「国民音楽」の運動とは、後述する19世紀半ばのヨーロッパにおける歴史的・社会的変動に伴い、これらの中心地域に対して、周縁地域から自らの音楽的アイデンティティを追求する運動として起こったものであった。無論、「中心」たる4地域において「国民音楽」を目指す運動が音楽史上全く存在しなかったわけではない。しかし概してその運動は、「（文化的）中心と対置される国民・民族」を前提とするヨーロッパ周縁地域におけるそれとは質的に異なっているか、あるいは周縁地域におけるこの運動の（中心における）揺戻しという第二次的な性格をもつものであった。ゆえに本論文での考察対象は、この歴史的・社会的変動の中で文化的中心と対置される自国民・自民族の音楽的アイデンティティを模索した、ヨーロッパ周縁地域における運動の枠内に留める。その上で、上述のような「ロシアにおける国民音楽の思想的背景」の相対化という視点から、中・東欧を代表する地域としてルーマニアおよびチェコを比較対象として検討を試みる。

本論文はこの周縁地域における「国民音楽」の音楽思想に着目し、それぞれの地域・音楽文化圏においてどのような美学的論争がなされ、それらの音楽思想とそれをめぐる論争がどのような形で立ち現れ、またそれらの論争はどのような質的差異をもつものであったのかを「ユニヴァーサル／ナショナルな音楽」という視点から考察するものである。ゆえにそれぞれの地域の音楽作品における表象を捨象し、むしろ音楽思想の展開に注目してそのモデルを示し、それらを比較検討することを目的としている。詳細は本論に譲るが、本論ではそれぞれの地域の「国民音楽」の思想に3つの視点を導入するモデルによって、これらの思想の発展段階として3つのタイプを提示する。上述の14地域の「国民音楽」をこのタイプに照らしたとき、多くの地域はルーマニアと同じ第1タイプに、そして極めて少数の地域がチェコと同じ第2タイプに、そしてロシアのみが第3タイプに属する。本論文の射程は第一義的にはロシアにおける「国民音楽」成立の思想的背景と、その相対化としての中・東欧他地域との比較であるが、このモデルは「比較『国民音楽』史」全体に敷衍して適用することもまた可能であり、それぞれのタイプを代表する地域としてこの3地域を採りあげて論ずることもできよう。

2. 「国民音楽」が示すもの

一般に19世紀半ばからヨーロッパ周縁地域において発生した、「民族固有の芸術音楽を目指す運動」をあらわす「国民楽派」という言葉は人口に膾炙してすでに久しく、高等学校の世界史や音楽の教科書でも使われているタームである。しかし音楽研究においてこの言葉は学術的に厳密な定義が難しく、鉤括弧付きで使われるか、もしくは使われないことが多い。この「民族固有の芸術音楽を目指す運動」を、文化史的コンテクストにおける音楽的現象のまとまりとしてイメー

ジすることはもちろん可能であるが、これを「国民楽派」というタームであらわすとすれば、無論それは現存する国家の枠組み、そして何を以て民族と規定するかという問題を免れ得ない。また個々の地域における政治史・社会史・文化史的差異を捨象し、個別の現象を一括りにして論ずることは、結局それらの表面的な共通性のみに着目することを意味し、このターム自体を一層無意味なものとすることになる。「楽派」というタームは「運動としての一体性」の意味を喚起するが、実際には各地域でこれらの運動が何らかの統一的なイデオロギーや芸術思想のもとに行われたわけではなく、一定の共通項を見出せる音楽の現象が政治・社会の動きと連動して地域ごとに起こったにすぎない。以下にルーマニア、チェコ、ロシアと個別の地域について述べていく際には、この「国民音楽」は概ね「19世紀半ばから大戦間期までの間に、個々の地域においてその地域特有の特徴を表現した芸術音楽」を指すものとするのが妥当であろう。

では、「その地域特有の特徴を表現した芸術音楽」とは、具体的にはどのような音楽作品を指すのであろうか。現在まで残っている各地域の音楽作品における最大公約数的な共通要素は、「民族的旋律・民族的リズムを音楽テキスト（＝譜面内容）の中に利用して作られた作品」ないし「民族的・民族史的素材（叙事詩・民話・英雄など）を主題として作られた作品」である。これは上に挙げた15の地域のいずれにおいても同様であり、楽器の音のみで構成される器楽・管弦楽作品、言語テキストを含む声楽・オペラ作品のどちらのジャンルにおいても共通する。重要なことは、これらは19世紀のこのような運動を一括りにするための単なる共通要素なのではなく、当時の各地域で作曲家・批評家たちによって明確に意識されていた「音楽思想」の一部であったという事実である。これを踏まえて、具体的に3地域における「国民音楽」形成史を概観し、それぞれの地域においてどのような「音楽思想」から「国民音楽」が創造されたかを比較する。

3. ルーマニア、チェコ、ロシアにおける「国民音楽」形成史概略

19世紀半ばから起こった一連の「国民音楽」を希求する運動が、ヨハン・ゴットフリート・ヘルダー『言語起源論』（1772）、ヤーコブ・グリム『ドイツ神話学』（1835）を契機として起こったことはよく知られている。後にドイツ本国でもなされた「ドイツ国民音楽」の試み、例えばリヒャルト・ワーグナー（1813-1883）による一連の楽劇なども、この「神話の再発見」によるものである。しかしこれらのドイツにおける「神話の再発見」のみが、ローカルなロマン主義音楽の素地となったわけではない。詳細は続く各地域の項に述べるが、「国民音楽」の試みが行われたヨーロッパ周縁地域において、真にこの運動が活発化するのは1848年革命を待たねばならない。「諸国民の春」と呼ばれるこの政治的変動がヨーロッパの周縁国家に及ぼした影響は非常に大きく、3地域における「国民音楽」の運動とも密接に関わっている。この「神話の再発見」と「諸国民の春」を念頭に置いた上で、以下に各地域音楽史を検討する⁽²⁾。

3. 1. ルーマニア

19世紀前半のルーマニアにおける芸術音楽は、イタリア・オペラとドイツ音楽の非常に強い影響下にあった。ルーマニアにおいて「国民音楽」の運動がはっきりと現れるのは、1848年革命を迎えてのことである。19世紀ルーマニアにおいては統一国家が存在せず西部のトランシルヴァニア、南部のワラキア、北東部のモルダヴィアの3つの公国に分かれていたことから、現在のルーマニアにおける地域間の文化的差異は小さくない。しかし19世紀初頭、ワラキア・モルダヴィア地域における音楽運動に共通していたことは、言語におけるそれと同じく、「東洋性」の排除にあった⁽³⁾。自らをヨーロッパの中に位置づける、という目標から貴族や富裕層は西ヨーロッパ人の音楽教師を招き、子女に教育することを好んだ。ルーマニアの音楽学者ペトレ・ブルンクーシ (Petre Brâncuși, 1928-) は、音楽学者ジョルジュ・ブリャズル (George Breazul, 1887-1961) の記述を引いて以下のように述べている⁽⁴⁾。

モルダヴィアやワラキアの種々のサロンや貴族の家では、音楽やダンスを楽しむパーティーが開催され、そこには東洋の装束を西洋のものに変え始めていた富裕層が参加していた。ジョルジュ・ブリャズルは、1821年に『現代音楽新聞』(ライプツィヒ)に掲載されたモルダヴィアの音楽シーンに関する報告を参照し、その報告の中では「ほとんどすべての中産階級の家でピアノが教えられており、モルダヴィア人が最も美しくソナタを演奏することさえある」「音楽教師は外国人であり、外国人が舞踏会やパーティーでヨーロッパ風に歌っている」と述べられていることを特記している。⁽⁵⁾

このブルンクーシの、ブリャズルの引用を含めた記述には、19世紀前半のルーマニアにおける文化的背景と音楽事情が同時に見て取れる。オスマン帝国統治下にあったルーマニアのボヤール(貴族)たちがそれまでのトルコ風の装束を改めヨーロッパ風の衣装を纏い、また彼らがピアノを導入し、組織したサロンにおいて盛んに西ヨーロッパの音楽を私的に演奏していたこと、そして西ヨーロッパ人が音楽教師として雇われ演奏、また歌唱していたという当時の環境がここには表れている。とりわけワラキアのブクレシュティ(ブカレスト)やモルダヴィアのヤーシではこのようにフランス人、イタリア人、ドイツ人の音楽教師が雇われ、彼らは後にルーマニア人によるルーマニア芸術音楽を創り出すための素地となった。

これら西ヨーロッパ人の音楽教師のなかで、後に「ルーマニア国民音楽」が形成されるにあたり特に重要な人物が、ヨアン・アンドレイ・ヴァハマン (Ioan Andrei Wachmann, 1807-1863) とフランチスク・セラフィム・カウデッラ (Francisc Serafim Caudella, 1812-1868) である。両者ともにドイツ系の先祖を持ち、ヴァハマンはブダペストからブクレシュティへ、カウデッラはウィーンからヤーシへと招かれ定住し、また両者ともに息子エドゥアルド・ヴァハマン (Eduard

Wachmann, 1836-1908)、エドゥアルド・カウデッラ (Eduard Caudella, 1841-1924) をルーマニアの作曲家・指揮者として送り出している。父ヨアン、フランチスクはそれぞれ指揮者としてブクレシュティとヤーシにおいて劇場指揮者として活動しつつ音楽教育機関の設立を目指し、1864年にはそれぞれブクレシュティ音楽院とヤーシ音楽歌唱学校として結実する。

19世紀前半のルーマニアにおいて、彼らのような外国人音楽教師は、指揮者として新たに設立された歌劇場においてイタリア・オペラのルーマニアへの定着に貢献するとともに、土着の舞踊やフォークロアを「譜面に記された音楽」へと変化させることにも成功している。独特のフォークロアや「盗賊歌謡」⁽⁶⁾が19世紀後半の作曲家によって「ルーマニア性」を表象するモチーフとして扱われることになるのは、これらのフォークロアを採集、採譜した彼らに負うものでもある。またイタリア・オペラが歌劇場に導入されたことは、音楽におけるルーマニア語の立ち位置にも影響を及ぼすことになる。ブクレシュティやヤーシの歌劇場において盛んに上演されたイタリア・オペラは、同時代の文学における（統治主体であるオスマン帝国のトルコ語に対しての）ルーマニア語への意識の高まりと相俟って、ルーマニア語歌唱による芸術音楽への志向を生み出していくことになった。その嚆矢となるものが、1838年に行われたベッリーニのオペラ《ノルマ》のルーマニア語上演である。これ以前から《ノルマ》やロッシーニ《セミラーミデ》はブクレシュティにおいてもヤーシにおいても人気演目であったが、それらはすべてイタリア語上演であった。

フォークロアの「音楽化」や外来オペラという言語的・声楽的側面を伴う世俗の芸術音楽の発展とともに、同様に言語を伴う正教会聖歌についてもここで付言しなければならないだろう。当時自民族の国家を持たなかったこの地域は、オスマン帝国庇護下にあるコンスタンチノーブル総主教庁とロシア帝国庇護下のモスクワ総主教庁にとっての辺境にあたり、それゆえに二つの教会権力がせめぎ合う、ビザンツ式とスラヴ式の奉神礼の境界線上に位置していた。幾度にもわたってオスマン帝国とロシア帝国との戦争に巻き込まれ、その度にファナリオティス制⁽⁷⁾によるギリシャ人の公とルーマニア貴族の公とが入れ替わったこの地域では、聖歌のあり方にもコンスタンチノーブルとモスクワが影を落としていた。この時代までワラキアとモルダヴィアの正教会における奉神礼は、ビザンツ式単声聖歌であった。一方でブクレシュティ主教ヴィサリオンは和声を伴い五線譜によって記譜されるスラヴ式、かつルーマニア語で祈り歌われる聖体礼儀を志向した。このことは、1823年に修道司祭マカリエによってウィーンで発表された奉神礼註解『イルモロギオン』から明らかになっている⁽⁸⁾。9世紀以来正教会は基本的に現地語によって奉神礼を行っており、ルーマニア語訳聖書は1688年に完成していたが、ルーマニア語による公式な奉神礼は、ルーマニア正教会が自治教会として承認される1864年を待たねばならなかった。よって、祈りとして歌われるルーマニア語は未だ存在せず、ルーマニア語と音楽との結びつきは教会よりも世俗において先んじて現れた。

1846年にはウィーンからヨハン・シュトラウス2世がワラキア・モルダヴィアの各地に來演し、

次いでクララ・シューマンやフランツ・リストが演奏旅行でこれらの地域を訪れた1848年の末には、作曲家アレクサンドル・フレヒテンマッハー (Alexandru Flechtenmacher, 1823-1896) によるルーマニア最初のオペレッタ『バーバ・フルカ』(Baba Hârca) が初演された。民話をオペレッタ化し、モルダヴィア民謡の旋律を採り入れてつくられたこの作品は、ルーマニアにおける「国民音楽」の嚆矢である。1848年革命の前後から1859年の連合公国の成立を経て1881年のルーマニア王国建国に至る期間、民族的主題をモチーフとする音楽作品は他のジャンルにも盛んに現れている。同じくフレヒテンマッハーの《国民的序曲〈モルドヴァ〉》(Uvertura națională Moldavă, 1847)、ジョルジェ・ステファネスク (George Stephănescu, 1843-1925) の《国民的序曲》(Uvertura națională, 1876)、ヤコブ・ムレシアヌ (Iacob Mureșianu, 1857-1917) 《祝典序曲〈シュテファン大公〉》(Uvertura festivă “Ștefan cel Mare”, 1882) などがその例であり、いずれも民族的主題を掲げ民族的旋律をふんだんに採り入れた音楽テキストをもっている。声楽曲や合唱曲にはヴァハマンやカウデッラの採集したフォークロアや民謡が用いられ、標題のない器楽曲や交響曲にもそれらの影響が顕著に見られる。

しかし、19世紀から20世紀初頭のルーマニアにおける芸術音楽に「国民性・民族性」以外の美学的根拠を見出すことは難しい。この時期のルーマニアの作曲家・音楽批評家たちの議論は「楽曲にどの程度の『ルーマニア性』が付与されているか」に終始しており、その「ルーマニア性」の根源を旋法に求めていた。彼らの議論に先んじて、作曲家・指揮者・音楽学者であったガヴリール・ムシチェスク (Gavriil Musicescu, 1847-1903) と作曲家・ピアニストであったゲオルゲ・スケレッティ (Gheorghe Scheletti, 1836-1887) の間に論争が起こった。ムシチェスクはサンクトペテルブルクで和声と対位法を学んで1872年に帰国した後、ルーマニア民俗音楽における旋法の特異性に着目し研究を重ね作品に採り入れたが、一方スケレッティはムシチェスクに対し「古典的和声を破壊する者」と非難した。とはいえ彼自身はルーマニアの民族音楽における旋法の特異性にまったく気づいておらず、ムシチェスクの革新性とそれが後の作曲家たちに与えるであろう影響にも考えが及ばなかった⁽⁹⁾。ムシチェスクらは、西ヨーロッパの音楽における旋法がイオニア旋法・エオリア旋法に一致するのに対し、ルーマニア民族音楽における固有の旋法としてミクソリディア旋法やフリギア旋法、自然短音階 (=エオリア旋法) それぞれの変種を見出し、それを音楽における「ルーマニア性」の根拠としていた⁽¹⁰⁾。作品の構成や形式について、またその前提となるべき「ルーマニアの音楽とはどのようにあるべきなのか」という議論がほとんど、あるいは全くなされなかったことを、民俗学者・音楽学者であったテオドール・T・ブラダ (Teodor T. Burada, 1839-1923) は指摘しているが、同時にそのことを擁護している⁽¹¹⁾。ルーマニアにおけるこれらの議論は作曲家・指揮者・ヴァイオリニストであったジョルジェ・エネスク (George Enescu, 1881-1955) の時代を迎えてなお希薄なままであった。ルーマニアを出てすぐに世界に名を知られたエネスクでさえ、20世紀半ばにおいて「ルーマニア性」を強く意識した

作品を創作し、その根柢を固有の旋法とリズムにおいていたのである。

3.2. チェコ

チェコ地域における「国民音楽」の創造の時期は、300年間にわたるハプスブルク帝国支配のうち最後の100年間とほとんど一致している。この100年間の動きを概観する前に、チェコ内部における2つの地域の地理的・文化的差異に触れておきたい。現在のチェコの領域は西に位置するボヘミアと東に位置するモラヴィアとに分かれるが、両地域は地理的にはヨーロッパの中心であるとともに、スラヴ文化圏の西端に位置している。それゆえとりわけ西のボヘミアにはゲルマン文化圏の影響が大きく、同時にスラヴ文化圏とゲルマン文化圏の接点であることこそボヘミア文化の基礎であった。よって、自らの中から西ヨーロッパの影響を排除しようとするような作用は、ボヘミアにおいてはモラヴィアよりも希薄であった（その対極にあるものとして、ロシアにおけるスラヴ派はこのような作用の最たるものであったと言える）。両者におけるこの差異は、それぞれの地域のフォークロアにも表れている⁽¹²⁾。一方で東のモラヴィアは、9世紀にスラヴ人として初めてコンスタンチノープル由来の正教信仰を受け容れた地域（大モラヴィア王国）であった。モラヴィアの正教信仰は東フランク王国の圧迫とカトリックの強制によりわずか半世紀ほどしか存続しなかったが、器楽を排除し声楽のみによって奉神礼を行う正教会聖歌がビザンツからこの地域にもたらされたことは、モラヴィアの民族音楽の特質の一要素を形づくったと言える。ボヘミアの民族音楽が舞踊に由来する規則正しい拍節の上に西ヨーロッパ的な調性構造を伴ってつくられているのに対し、モラヴィアの民族音楽が歌唱を主体とする不規則な拍節の上にギリシア由来の四音音階からなっていることは、9世紀後半にわずか半世紀ほどしかもたらされなかった正教信仰と無関係であるとは考えられない。19世紀の「国民音楽」創造においてより重要な役割を果たしたのはボヘミアの民族音楽であったが、一方で20世紀チェコ音楽においてはモラヴィズムが鍵を握ることになる。

いわゆる「国民音楽」創設の運動、つまりヨーロッパ地域で広範に起こった民族主義的音楽運動は、他地域と同じくチェコにおいても19世紀後半に隆盛を迎えることになるが、チェコの地において自民族特有の音楽が試みられたのはこれが初めてではない。チェコスロヴァキアという国民国家が初めて成立したのが1918年である以上、無論これ以前のこのような音楽運動を19世紀後半のそれと同列に論ずることはできないが、15世紀のボヘミアにおいては民族運動・宗教改革運動の所産として独自の音楽が試みられた歴史がある。神学者ヤン・フス（Jan Hus, c.1371-1415）によって始まった反カトリック運動（フス戦争、1419-1434）はボヘミア・モラヴィア・ポーランドに拡大したが、この時フス派はラテン語典礼を拒否しチェコ語による典礼を行い、多声のカトリック聖歌に対して単声聖歌を志向し、かつその聖歌には旧来の聖歌の改作に加え世俗の民謡を導入したものも含まれていた。このフス派による「チェコ語で歌われる単声聖歌」は、のちに

フス派のうちの穏健派（ボヘミア兄弟団・モラヴィア兄弟団）により多声聖歌へと変化し、チェコ語による合唱を推進していくことになる。後期バロックの時代である1730年には、モラヴィア地方の宮廷において作曲家フランティšek・ヴァーツラフ・ミーチャ（František Václav Míča, 1696-1744）による初のチェコ語リブレットによるオペラ《モラヴィア地方ヤロムニェジツェ生まれ》（L'origine di Jaromeritz in Moravia / O původu Jaroměřic na Moravě）が生まれた⁽¹³⁾。苛烈なドイツ化の最中にあった18世紀前半にこのような作品が誕生し得たことを、19世紀における「チェコ国民音楽」への先鞭と見ることもできよう。しかしこの時点ではまだ、音楽において明確に民族性を表象する意識をもち、民族的旋律を用いることによって自らの文化を代表するという「思想」のレベルには至っていない。

チェコにおいてこの点が「音楽思想」として表れてくるには、19世紀後半を待たなければならない。作曲家ベドジフ・スメタナ（Bedřich Smetana, 1824-1884）は1848年革命のその年に《国民軍行進曲》（Pochod národní gardy）、《自由の歌》（Píseň svobody）を作曲しているが、そこにはチェコ人として独立を志向する政治的動機こそあれ、作品自体に何らかの「チェコ性」を含ませる意図は見られない。スメタナが明確に「チェコ国民音楽」を目指すのは彼がフランツ・リストの知己を得、1861年にスウェーデンから帰国した後のことであった。スメタナが選択した「チェコ音楽」のあり方は民謡の引用やその模倣ではなく、リストに由来する「標題性に基づく国民音楽」であった。実際に彼のオペラ《売られた花嫁》（Prodaná nevěsta, 1866）も《リブシェ》（Libuše, 1872）も、作品そのものの題材として民族的主題を用いているが音楽テキストにおいてフォークロアや民謡の模倣は見られない。オペラ以外の作品、例えば連作交響詩《我が祖国》（Má vlast, 1879）においてもその点は同様であり、ここにはスメタナ自身の音楽美学上の信条が存在した。ドイツの音楽学者カール・ダールハウス（Carl Dahlhaus, 1928-1989）の言葉を借りるならば、「芸術音楽に表れるフォークロアは確かに『地方的』な要素として認識されてはいるが、同等に『民族的』な要素として認識されてはいないこと、またフォークロアの引用はその音楽が『国民的』たりうるために十分な条件とは言いがたい」⁽¹⁴⁾という意識がスメタナ自身にあったことはその作品から窺い知ることができる。芸術音楽に民謡を引用することによって「国民性」を担保させようとすることは、フォークロアの本質的な遍在性を恣意的に無視することになり、あるいは意図的に他民族のフォークロアを借用することで他民族の「国民音楽」を捏造することすら可能にする。安易なフォークロアの借用は、当事者にとっては「国民音楽」の思想の一つであるが、オリエンタリズムと表裏一体である、というこの意識は、一種ユニヴァーサルな視点に立つものであった。「チェコ国民音楽」におけるこのような論点は、確かに19世紀後半の世界における音楽運動を考える上で他地域にも適用可能なものである⁽¹⁵⁾。このような立場から、スメタナは標題性において「チェコ性」を担保しつつ音楽テキストにおいては普遍的で同時代的な作曲技法を用い、以て「チェコ国民音楽」を創造しようとした。

一方で、アントニン・ドヴォジャーク（Antonín Dvořák, 1841-1904）は作曲家として歩み始めた初期から絶対音楽の道を志していた。とはいえ無論ドヴォジャークの作品にも標題音楽は存在し、1875年以前の作品についてはドイツ・ロマン派の影響を大きく受けているという点においてスメタナと大きな隔たりはなかった。1875年以降の作品でドヴォジャークはモラヴィズムへと向かっていったが、これこそがスメタナとの方向性の違いを決定づけることになる。ドヴォジャークはとりわけモラヴィアの民族音楽に目を向けたが、先述のようなモラヴィア的特徴を作品の中にそのまま採り入れたわけではなかった。むしろボヘミア的な、舞踊的でシンプルなりズムの上にモラヴィア的な旋律を乗せる手法がその特徴として挙げられるが、このような技法によって民族的性格を音楽作品に対して与えようとする彼の試みこそが、スメタナの音楽思想と対比される。標題のない絶対音楽において、何をもって「民族性」を担保するかという問題は、当然音楽テキストの中でしか解決できないものである。その答えとしてドヴォジャークは（フォークロアそのものとは限らない）フォークロア的な音楽表現を選択し、さらにそれはボヘミア的主題を多く扱ったスメタナとは違い、モラヴィアのものであった。ドヴォジャークの「ボヘミア的リズムの上になるモラヴィズム」は、モラヴィア的リズムを捨象したがゆえにむしろ「スラヴ的旋律」が残る結果となり、汎スラヴ的なイメージを受容側に残すことにつながった。

以上のようなスメタナとドヴォジャークそれぞれの作曲思想は、作曲家本人たちの意識とは別のものであり、1870年代のチェコ音楽界に「スメタナ vs. ドヴォジャーク」の論争を引き起こした。換言すれば、それはドイツ・ロマン派的音楽テキストを伴うチェコの標題音楽と、チェコの民族的音楽テキストを伴う絶対音楽との間の論争であった。この論争は、チェコ国内においては一方が評価されては他方が擁護され、その後他方が再評価され一方が擁護されるという展開を続けながら、その後20世紀中盤にいたるまで行われ続けることになる⁽¹⁶⁾。国内における評価と国外における評価が食い違う現象は、国内から見た「国民音楽」と国外から見たオリエンタリズムの表裏一体性から起こるものであり、まさに先述のダールハウスが指摘している、「音楽における、フォークロアによって民族性を規定することの不可能性」に由来する。

レオシュ・ヤナーチェク（Leoš Janáček, 1854-1928）はスメタナやドヴォジャークのように作曲家・演奏家として演繹的にチェコの「国民音楽」を模索するのではなく、むしろ教育者・民族音楽研究の立場から帰納的にモラヴィズムへとアプローチしていった作曲家であった。ヤナーチェクにおけるモラヴィズムは、チェコという領域内における（とりわけスメタナの）ボヘミズムに対置されるものであり、チェコ性を真に代表するものは歴史的にゲルマン的なものと絶えず接してきたボヘミアか、あるいは純粋なスラヴ性を保持してきたモラヴィアかという視点によるものであった。ゆえにその問題意識は、スメタナやドヴォジャーク（と二人を擁護し論争した批評家や美学者）らが持っていた「チェコ音楽のあり方」へのそれとは位相が異なる。

3.3. ロシア

19世紀初頭、ロシアの芸術音楽シーンを席卷していたのはイタリア音楽であった。とりわけ劇場という環境においてはイタリア・オペラの圧倒的な優勢の下にあり、これは18世紀を通して帝室が盛んにイタリアから音楽家を招き、オペラの上演を行ったことによるものであった。19世紀初頭にナポレオン戦争が起こると、ペテルブルク・モスクワの音楽環境は当然悪化し、公の場での演奏文化が回復するには1820年代を待たねばならなかった。しかしこの期間においても、私的な場における音楽環境はその限りではなかった。貴族の家には外国人の音楽教師が雇われ、子女の教養として音楽教育がなされていた状況は、上述のルーマニアにおけるそれと類似していた。正教会が強い力を持っていたロシアでは、奉神礼において楽器が用いられることがなく、聖歌が声楽のみで歌われていた点もルーマニアと同様である。むしろロシアにおいて正教会は皇帝権力と強く結びついていたため、同じ正教文化圏であってもモスクワやイスタンブールから遠く離れ、宗主たるオスマン帝国のスルタンからもほとんど目の届かないルーマニアよりも教会は保守的であり、18世紀までロシアにおいてほとんど器楽が発達しなかった原因はこの点にある。

1820年代に入り都市の音楽環境が回復すると劇場や演奏会も再開されたが、この時点においてもロシアでもっとも優勢であったのはイタリア音楽であった。しかしこの時期からドイツ音楽が占める割合も増加した。ナポレオン戦争に参加した青年貴族たちはドイツ・フランスの思想・芸術に接し、西ヨーロッパ的自由思想を身につけてロシアに帰国したが、彼らを最も惹き付けたのはドイツの文学・芸術であった。例えばこの時期はベートーヴェンの晩年にあたるが、すでにロシアでもベートーヴェンの作品は演奏されており、ドイツでは忘れられた存在であったJ.S. バッハに至っては、メンデルスゾーンによる《マタイ受難曲》のベルリン蘇演を待たずしていくつかの作品がロシアに伝わっていた。しかし1825年、ニコライ1世の即位に対して自由主義思想をもつ青年貴族たちが起こしたデカブリストの乱が鎮圧されたことにより、公の場での彼らの言論は鳴りを潜めた。音楽演奏を取り巻く環境にはこの事件はさほどの影響を及ぼさなかったが、多くの雑誌が姿を消し、文学・芸術をめぐる出版環境は大きく後退した。1830年代に入ると、とりわけ音楽に関する文芸は少しずつ復活し、1836年を境に再び活発化する。この契機となったのが、作曲家ミハイル・グリンカ（Mikhail Ivanovich Glinka, 1804-1857）によるオペラ《皇帝に捧げた命》の発表であった。この作品はいわゆる「ロシア国民音楽」の嚆矢とされるが、標題におけるそれに反して、音楽テキストとしてはそれほど「ロシア的」ではない。次作《ルスランとリュドミラ》（1843）もまた同様に民族的主題を用いてはいるが、前作に比すれば音楽テキストにフォークロア的要素（民謡そのものではない）を含んではいるものの依然としてイタリア・オペラの影響を色濃く残しており、後の時代のロシアの作曲家に見られるようなフォークロア的要素をふんだんに用いた作品とは特徴を異にしている。とはいえ、これは上述したチェコのスメタナと同様の美学をグリンカがもっていたゆえのものではなく、単にグリンカの作曲技法が、イタリ

ア留学時に習得したそれに依っていたことによると考えて良いだろう⁽¹⁷⁾。

「ロシア国民音楽の祖」とされるグリンカの存命中に、音楽の専門教育機関がロシアに設立されることはなかった。サンクトペテルブルク音楽院は1862年に、モスクワ音楽院は1866年に設立されたが、グリンカとこれら音楽院の設立の間の時代を担ったのが、アマチュア作曲家たちであった。批評家ウラジーミル・スターソフ（1824-1906）の庇護の下、1850-70年代に活躍したアレクサンドル・ボロディン（1833-1887）、ミリイ・バラキレフ（1837-1910）、モデスト・ムソルグスキー（1839-1881）らがその世代にあたる。彼らは民族的旋律に依拠してロシア固有の芸術音楽をつくることを目指していたが、音楽院設立後の世代に至っても作曲家として指導的地位に残ることができたのはニコライ・リムスキー＝コルサコフ（1844-1908）のみであり、音楽院から巣立った最初の作曲家の一人が、ピョートル・チャイコフスキー（1840-1893）である。

これら19世紀ロシアの音楽環境において重要な局面に立ち会っていた人物が、音楽思想家ウラジーミル・オドーエフスキー（Vladimir Fyodorovich Odoyevsky, 1804-1869）であった。オドーエフスキーは一般に作家として知られるが、質・量ともに同時代に類を見ない芸術哲学に関する論文や音楽評論を著しており、1820年代から1860年代までの長い間にわたって音楽思想の視点からロシアの音楽界に影響を与えていた。オドーエフスキーは1823年の論文で「音楽とは何か」について思弁的に、新プラトン主義的側面から考察を加え「音楽とは調和と不調和の総合からなるものである」と説いている⁽¹⁸⁾。また1836年の批評ではグリンカの《皇帝に捧げた命》を扱い、作品に対して「イタリア的歌唱とドイツ的和声の真髄を心得た作曲家はロシアの旋律の深奥を極めた。（…）そしてそれ（ロシアの旋律：筆者注）を悲劇的な様式に高めたのだ。（…）グリンカのオペラとともに、長く探し求められ、またヨーロッパにおいて不在であった、芸術における新たなスチヒーヤ（要素）が現れた。そしてその歴史に新たな時代が始まっている。ロシアの音楽の時代である」⁽¹⁹⁾と評し、旋律がロシア民謡の引用ではなく模倣によって、かつそれがイタリア的歌唱とドイツ的和声の上に成立していること、またそれらがすぐれてロマン主義的な、「悲劇的な様式に高め」られていることに着目し評価したうえで、ロシアの（ナショナルな）音楽がユニヴァーサルな音楽として音楽史上に登場してきているのだとしている。これらの彼の言説からは、彼の中に常に「ユニヴァーサルな音楽」の構想があり、またロシアの「ナショナルな音楽」が「ユニヴァーサル」たりうるという信念を見ることができる。これらのことから、オドーエフスキーがグリンカによる実作以前から「ユニヴァーサルな音楽」を志向していたことがわかる。

3. 4. まとめ

本章においては3地域の「国民音楽」運動について、とりわけ音楽思想という視点からその概略を述べたが、国民的芸術音楽を創造するに際して、ルーマニアにおいてはその民族的固有性をほぼ民族的主題と民族的旋律（さらに言えば、民族独特の旋法）のみに帰していたことを指摘し

た。チェコにおいては、民族的主題あるいは民族的旋律を用いて作品を創作しようとした点についてはルーマニアと同様であるが、その際に民族的旋律を用いることによって「チェコの芸術音楽」は担保されるのか、という論争が存在し、その論争は本質的にはドイツ・オーストリアで同時代に盛んに行われた「絶対音楽 vs. 標題音楽」に収斂するものであった。そしてロシアにおいては、民族的主題と民族的旋律を用いて作品を創作する作曲家と彼らを支持する批評家たちがおり、また同時にそういった「民族性」のみに依拠することを良しとせず、とりわけドイツ由来のアカデミズムを信奉する作曲家・批評家が存在した。その意味で、ロシアにおける音楽思想をめぐる議論は、チェコにおけるそれとは質的に異なるものであると言える。さらにロシアではルーマニアやチェコと異なり、1848年革命とほぼ無関係に音楽思想が展開し、それ以前の19世紀前半から「音楽とは何か」「音楽とはどうあるべきか」という哲学的・美学的問題に対して思弁的に向き合った音楽思想家が活躍していた。これらの差異を、「『国民音楽』の音楽思想」の思想的段階というモデルを示しつつ次節において検討する。

4. 「国民音楽」の音楽思想—その思想的段階をめぐる一モデル

以上に見てきたように、これら3地域はそれぞれ政治史・社会史的に異なる背景を持ち、またその時代の差異にもかかわらず、それぞれが同様に「国民音楽」の創造を企図し、またその運動は一定の成功を収めるに至った。一方で、このそれぞれの「国民音楽」の創造過程には、その思想において大きな相違が存在する。それは「何を以て自国・自民族の『国民音楽』とするか」をめぐる議論とその質的差異である。

以上の3地域における「国民音楽」形成史を比較すると、その差異は以下の3点によって決定づけられていることがわかる。

- i. 「何をもって自国・自民族固有の芸術音楽を規定するか」の議論があったかどうか
- ii. あったとすれば、「その時点で既に存在した素材を使う」以上の思想的根拠があったか
- iii. あったとすれば、そこに「ユニヴァーサルな音楽美学」が意識されていたかどうか

i.) は、それが議論されなければ「国民音楽」という概念自体が成立し得ないため、この要件は事実上「国民音楽」の定義に等しい。自民族と他民族の文化を峻別する何らの基準なしに、固有の文化を規定することはできず、またその規定のないぼんやりした、「何となく固有の芸術」というものもあり得ない。よって、このi.) を満たさないものは「国民音楽」とは言えず、当然比較した3地域すべてに共通する。そしてこの「民族固有の芸術音楽」を具現化する手段もまた、音楽テキストにおける民族的素材—民謡、聖歌、都市の俗謡など—と主題における民族的素材—神話、叙事詩、英雄譚、民話など—という点で共通している。それまでより大きな民族ないし国

家の中に組み込まれてきた民族にとって、これらを基礎に固有の芸術を創造しようする志向はきわめてシンプルで自然なものであろう。しかしそれだけでは「音楽思想」とは言えない。なぜならばこの一種の「素材主義」は音楽に固有のものではなく、他の芸術分野においても同様に成立するものだからである。

ii.) は、i.) における創作上の「素材主義」を越えて、そこに「どのような音楽こそが自民族の芸術音楽にふさわしいか」という議論が為されたか否かを想定するものである。つまり、創作が民族的表象に依拠するのみならず、自民族の芸術音楽に「より形而上的な」特質を与えるためにどのような試みが為されたか、とも換言できる。19世紀前半までの音楽文化においてその中心は明らかにドイツとイタリアにあり、それらの音楽は必然的に民族的表象を問われることはなかった。また前述の通り、ヘルダーやグリムらの言説を根拠とした地域固有の文化を称揚する試みが起こる以前のドイツやイタリアには、そのような運動が起きる余地も無かったであろう。一方で19世紀半ば以降に「国民音楽」を形成しようとした周縁地域においては、その運動において民族的表象をもって「中心たるドイツ・イタリアの音楽文化」と自らを峻別する必要性が生じた。加えて民族的表象のみならず音楽美学上においても彼らに比肩しうる性質を自らの音楽文化に対して求めることもまた、周縁地域の「国民音楽」が中心地域のそれと並び立つために必要なことであっただろう。

iii.) は ii.) に加えて、周縁地域としての自覚をもつこれら地域が「国民音楽」を打ち立てようとする際に、それが常に普遍の音楽として存在し得るような、言うなれば音楽における「格率」として成立するような美学的条件を想定していたかどうかを問うものである。さらにここにはその「国民音楽」が、「ナショナルな音楽」を越えて「ユニヴァーサルな音楽」たりえる条件を具え、そして実際にそれを志向していたか、という点までを含む。つまり、ある地域で「国民音楽」が創出されようとする際に、単に自国民・自民族を表象し他のそれと峻別されうだけではなく、国民・民族内部でそれをめぐる美学的根拠が議論され、なおかつそれが内部に閉じたものではなく他国民・他民族においても適用可能な普遍的なものであったかどうか、ということになる。

これまで検討してきた3地域についてこのモデルに照らしてみると、ルーマニアはi.) を満たし、チェコはii.) まで（部分的にはiii.) まで）を、ロシアはiii.) までを満たしていることがわかる。ルーマニアにおいて民族的主題や素材を超えて美学面から「ルーマニア国民音楽」を規定しようとする試みは行われなかった。チェコではi.) が試みられた結果、「チェコ国民音楽」に対して民族的主題を用いつつ民族的素材を否定するスメタナと、民族的主題は積極的に用いずとも民族的素材によってそれを試みたドヴォジャークが現れ、その論争はii.) を満たすものであったと同時に、標題音楽 vs. 絶対音楽という点で「ユニヴァーサルな音楽」をめぐる論争という側面を持っていた。その点においては部分的にiii.) を満たしているとも言えるが、チェコにおけるこの現象は、すでにドイツで起こっていた論争がチェコ音楽界に導入されたものであり、議論の対象が「チェ

コ国民音楽」の範疇を出なかったことから、iii.)を十全に満たすものとは言えない。ロシアの場合、議論が行われた歴史を検証すると、i.), ii.), iii.)という順序を踏まず、むしろiii.)が先にあった。1820年代から1830年代にかけて、「国民音楽」の議論に先んじて西ヨーロッパの哲学を基礎に普遍的な音楽哲学、音楽美学が論じられ、その議論が1830年代後半以降におこる「音楽におけるロシア性」に援用されたのである。i.)の動きが始まるのは1840年代中頃からであり、アマチュア作曲家たちが活躍した1850-70年代を通して「国民音楽」におけるフォークロア的要素の是非、また是非それぞれの立場を補強する美学論争が展開された。このような順序によって「国民音楽」が築かれていったことは、19世紀に行われた一連の運動の中でも非常に特徴的なものと言って良いだろう。とはいえ、ロシアは当時すでに独立した国家を持っていたという点において他地域と異なることには留意しなければならない。国家を持たざる周縁の民族がその民族的表象をもって、国家の中心をなす民族との峻別を図ろうとすることは、すでに国家を持つ民族がより文化的中心に位置する他の国家・民族に対峙することとは質を異にするものである。しかしそれでもなおロシアの辿った経緯は特異と言える。なぜならば同様にすでに強大な国家を持ちつつも、殊に音楽文化においては周縁的存在であったイギリスにはこのような展開は見られなかったからである。19世紀後半から20世紀にかけてのイギリスで活躍した作曲家エドワード・エルガー（1847-1934）やレイフ・ヴォーン＝ウィリアムズ（1872-1958）らが選択した道はi.)の方法であり、すでに国家を持っていたヨーロッパの他地域の民族においてもそれは同様であった。

5. 結語に代えて—ロシアにおける独自性と『国民音楽』のパラドックス—

以上に述べたような点において、ロシアにおける「国民音楽」の思想は独特の展開を辿った。ヨーロッパの多くの民族が1848年革命によって大きな影響を受け、それによって「国民音楽」の運動は加速することになったが、ロシアにはその影響はほとんど及ばず、それどころか1848年以前からそのような音楽を追求する動きが起こっていた。それはナポレオン戦争に従軍した青年貴族たちが西ヨーロッパで吸収した自由主義思想に由来し、彼らは1825年に挫折を味わいはしたが、以降の音楽運動の基礎を西ヨーロッパの哲学に求めた。とりわけオドーエフスキーは「国民」に由来しないユニヴァーサルな音楽美学を哲学から演繹的に求めたが、その結果生まれた「ユニヴァーサルなはずの音楽」は、少なくとも1870年代を迎えるまでロシアの外に広がっていくことはなかった。それゆえに、ロシアの作曲家の手になる作品が実際に西ヨーロッパで演奏されるようになった時、「ユニヴァーサルを目指したはずだった音楽」は、ロシアの「ナショナルな音楽」として受容されることになった。このロシアの、「ユニヴァーサルな射程から形成されたナショナルな音楽」が世界では「国民音楽」扱いになった、というケースは、スメタナの「国民音楽」の美学、つまり「見せかけの音楽的な民族的表象を伴わない、内側からの国民音楽への意識」の裏返しになるものである。

とはいえこのロシアの逆説的な、「ユニヴァーサルを目指したはずだったがナショナルとみなされてしまった音楽」は、単にロシアの「ナショナルな音楽」のまま終わってしまったわけではない。1820-30年代に「国民」と関わらない普遍的な音楽美学が論じられたロシアであったからこそ、19世紀後半の「ユニヴァーサルなはずの国民音楽」の中にそのような普遍的な音楽美への意識が潜んでいたと考えることもできるだろう。そして実際に1910年代からのイーゴリ・ストラヴィンスキー（1882-1971）、1920年代からのセルゲイ・プロコフィエフ（1891-1953）、1930年代からのドミトリイ・ショスタコーヴィチ（1906-1975）らの作品は、単にその特徴を「ロシア性」に帰せられるものではなく、新たな美的価値と表現技法を伴うものとして世界の音楽史の中に位置づけられている。彼らを通して、この19世紀ロシアの「国民音楽」形成史上における独自性によって「結果としてナショナルになってしまった音楽」は、やがて20世紀になって「真にユニヴァーサルな音楽」へ回帰していくことになったのではないだろうか。

注

- (1) 以下を参照されたい。三浦領哉『『ロシアの夜』における В. Ф. Одоевский の音楽思想—自然哲学と自然科学、新プラトン主義とドイツ観念論の狭間で』『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第64輯、pp. 391-408、2019.3、また *Мысль о музыке В. Ф. Одоевского в «Русских ночах»* // Литература и философия: От романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В. Ф. Одоевского / Отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. – 660 с. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 3). ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. 2019. ISBN 978–5–91763–487–6. С. 194-204.
- (2) チェコ、ロシアにおける「国民音楽」についての文献は数多いが、ルーマニア音楽史についてルーマニア語以外の言語で書かれた文献はほとんど見当たらない。ゆえに本稿ではルーマニアに関する記述に他地域よりも紙幅を割いている。
- (3) トランシルヴァニアは1699年のカルロヴィッツ条約以降、オーストリア＝ハンガリー帝国の宗主権下にあり、ワラキアおよびモルダヴィアとは状況を異にしていた。
- (4) P. Brâncuși – *Istoria muzicii românești*, Editura muzicală a uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1969, pp. 90-91.
- (5) 筆者訳。
- (6) Baladă haiducească. 定訳が存在しないためここでは仮に「盗賊歌謡」と訳したが、これはロシアやウクライナの民謡にも見られるジャンルである。権力者に反抗する「荒くれ者」たちの生活と意気を歌うもので、東ヨーロッパにおける民謡のひとつのジャンルとして幅広く見られる。
- (7) ในอิสตันบูล的ギリシャ人正教徒のうち、オスマン帝国によって保護され特権階級にあったものを指す。ファナリオティスたちは後に、ギリシャ独立を目指しオスマン帝国に離反し、彼らの統治に委ねられていたワラキアとモルダヴィアはギリシャ独立闘争に巻き込まれることになる。
- (8) P. Brâncuși – *Istoria muzicii românești*, Editura muzicală a uniunii compozitorilor din R.S.R., București, 1969, p. 96.
- (9) *ibid.*, p. 119.
- (10) *ibid.*, p. 120.
- (11) *ibid.*, pp. 146-147.
- (12) 内藤久子『チェコ音楽の魅力 スメタナ・ドヴォルジャーク・ヤナーチェク』、東洋書店、2007年、12頁。

- (13) 原題が示すとおり、リブレットは先にイタリア語で書かれ、実際に初演はイタリア語で行われたが、直ちにチェコ語に翻訳されて上演された。
- (14) Dahlhaus, Carl, *Nineteenth-Century Music*, trans. Robinson, J. Bradford, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1989, p.38.
- (15) このような「国民音楽」をめぐる存在論的な議論については、内藤久子『チェコ音楽の歴史 民族の音の表徴』、音楽之友社、2002年、69-74頁を参照されたい。
- (16) 1870年代のチェコで行われた論争は、エドゥアルド・ハンスリックの『音楽美論』（1854）をきっかけにドイツで行われた「絶対音楽 vs. 標題音楽」論争がチェコに持ち込まれたものであった。前掲書、28-29, 106-107頁を参照。
- (17) スメタナはその作曲思想の一端を公に著しているのに対して、グリンカ自身の音楽美学上の主張が公に記されたことはない。
- (18) Русские эстетические трактаты первой трети XIX века в 2-х томах. Ред. М. Ф. Овсянников. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 157-158.
- (19) Музыкально-литературное наследие / В. Ф. Одоевский. Общ. ред., вступительная статья, и примечания Г. Б. Бернандта. – М.: Музгиз, 1956. С.119.