

令和 2 年度  
東京音楽大学大学院音楽研究科  
博士後期課程音楽専攻  
博士論文

ドビュッシーの音楽が「ロシア的」とみなされた歴史的背景  
——当時の言説とドビュッシーの管弦楽法の考察を通して——

D2018-04 器楽（クラリネット）

竹内 彬

学位取得年月日：2021 年 3 月 12 日

## 目次

序	1
第 1 章 パリにおけるロシア音楽の受容 － 批評家の言説から	6
第 1 節 1878 年パリ万国博覧会	7
第 2 節 1889 年パリ万国博覧会	21
第 3 節 1893 年エコー・ド・パリによるロシア音楽祭	37
第 4 節 1907 年 ロシアの歴史的演奏会	48
第 5 節 パリの主要な演奏団体のロシア音楽のレパートリー	74
第 2 章 ドビュッシーの音楽を「ロシア的」とみなす言説	93
第 1 節 言説調査について	93
第 2 節 弦楽四重奏曲	99
第 3 節 牧神の午後への前奏曲	102
第 4 節 夜想曲	105
第 5 節 ペレアスとメリザンド	110
第 6 節 海	120
第 7 節 管弦楽のための映像	123
第 8 節 歌曲とピアノ作品	124
第 9 節 ドビュッシーの音楽全体	127
第 10 節 ドビュッシーの音楽を「ロシア的」とみなす言説	137
第 3 章 ドビュッシーの管弦楽作品にみられる「ロシア的」管弦楽法	139
第 1 節 先行研究	139
第 2 節 牧神の午後への前奏曲	145
第 3 節 夜想曲	166
第 4 節 ペレアスとメリザンド	184
第 5 節 海	213
結び	229
参考文献一覧	234
謝辞	247

## 凡例

- 「 」 直接引用や論文題名
- 『 』 書名
- 《 》 作品名
- 〈 〉 副題
- ( ) 補足的説明
- [ ] 引用文中の補足的な説明

※ ロシア人名・作品名のカタカナ表記は、日本・ロシア音楽家協会編集の『ロシア音楽事典』（2006）を参照した。

## 序

本論文の目的は、ドビュッシーの時代における批評家の言説とドビュッシーの管弦楽法の考察を通して、ドビュッシーの音楽が「ロシア的」とみなされた歴史的背景を明らかにすることである。

ドビュッシーがロシア音楽から影響を受けていることは作曲家の生前から一部の批評家によって指摘されていた。特に、ムースルグスキイの《ボリース・ゴドゥノーフ》が1908年にパリ初演された際に、ドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》との類似性が多くの批評家に認知されたことは、ドビュッシー研究者にとっては周知の出来事であろう。

このドビュッシー生前からの言説に従い、アンドレ・シェフネルは「ドビュッシーとロシア音楽の関係 *Debussy et ses rapports avec la musique russe*」(1953)において、パリのロシア音楽の受容やドビュッシーのロシア体験から、《ペレアスとメリザンド》と《ボリース・ゴドゥノーフ》の関係やドビュッシーの管弦楽作品とロシア音楽の関係について考察している。シェフネルの論文は音楽史的な側面から論じたもので、両者の関係について研究する上での重要な基礎的研究となっている。

シェフネル以後、この分野の研究はしばらく大きな進展はみられなかったが、近年になりオクサナ・ポールフックとロイ・ホワットによって重要な貢献がなされた。ポールフックは、「ドビュッシーのピアノと声楽作品におけるロシア5人組からの音楽的影響 *Russian musical influences of The Five on piano and vocal works of Claude Debussy*」(DMA, 2010)において、ウラジーミル・スタソフやマリーナ・フロロワ・ウォーカーなどによって定義されたゲーリンカやロシア5人組の音楽的スタイルと、ドビュッシーのピアノ作品と声楽作品を比較分析し、ドビュッシーの両ジャンルの作品全般においてロシア音楽の影響が見られることを論じている。ポールフックの研究は、シェフネルの指摘したオペラや管弦楽作品だけでなくピアノ作品、声楽作品といった、ドビュッシーの他のジャンルの作品にロシア音楽の影響が及んでいることを証明した点、そして、ロシアの音楽的スタイルをドビュッシーがどのように取り入れたかを考察した点で評価できるであろう。

また、ホワットは「ドビュッシーのピアノ作品におけるロシアの痕跡 *Russian imprints in Debussy's piano music*」(2011)において、リチャード・タラスキンが指摘した、エキゾチックな要素を生み出す、ロシアの音楽要素ニエガ Nega<sup>1</sup>が、ドビュッシーの作品全般だ

---

<sup>1</sup> 保続された低音上で内声が5度から6度への半音進行すること。



けでなく、フランスの同世代の作曲家たちにも見られ、ドイツ音楽から脱却し、新たなフランス音楽を確立するための源として作用したことを述べている。さらに、このニエガはロシアの音楽だけでなくシューベルトやショパンにも使用されていたこと、そして、フランスだけでなくチェコのドヴォルザークやイギリスの作曲家の作品にも見られることも示唆している。ホワットの研究は、ドビュッシーの同世代のフランスや他国の作曲家にまでロシア音楽の影響があったこと、また、それほどの魅力のあったロシア音楽の音楽要素ニエガの起源にまで言及し、ドビュッシーとロシア音楽という枠組みを超え、共通する1つの音楽的要素が広くヨーロッパ中でつながっていることを考察した点で評価できるだろう。

このように、近年、シェフネルの研究をもとに、ドビュッシーとロシア音楽の関係は新たな側面から論じられてきた。一方で、管弦楽作品においてその音楽を特徴づける重要な要素である管弦楽法に関して、《ボリース・ゴドゥノフ》がパリ初演された時、ピエール・ラロが管弦楽法におけるドビュッシーとの類似性を指摘したり（Lalo 1908: 3）<sup>2</sup>、モーリス・ラヴェルがドビュッシーの管弦楽法の由来をリームスキイ＝コールサコフの管弦楽法だとみなしたりしているように（Ravel 1912: 56）<sup>3</sup>、ドビュッシーの生前から、両者の関係は度々問題になってきた。しかし、その具体的な研究はまだほとんど行われていない<sup>4</sup>。その理由としては、ドビュッシーの他者からの影響を論理的に証明する難しさが挙げられる。影響を論じるということは、単に類似性を指摘するだけでは不十分であり、比較対象となる音楽についての、ドビュッシー自身の知識や体験の正確な資料も必要である。また、ドビュッシーの音楽が決して1つの要素からの影響で成り立っているのではないこと、そして、その影響の範囲の線引きが困難であることも、影響を論じる上での障壁となっている。そして、管弦楽法における他者からの影響となれば、管弦楽法の極めて感覚的で実践的な性質も相まって、それらを論理的に論じるのはより困難となる。さらに、作曲家自身がその影響を自身で認めていたのか、あるいは無意識なのか、これは今となっては決定的な資料がない限り判断ができないであろう。このように、影響論には常にいかにして影響の存在を証明するかというアポリアが生じる。この難しさを十分に理解してか、シェフネルは著書の中で、自身の役割を「これまで根拠とされてきた事実の多くに修正を加えるこ

---

<sup>2</sup> 1908年6月23日付『ル・タン *le temps*』紙。《ボリース・ゴドゥノフ》と同時期に《ペレアスとメリザンド》は再演されている。

<sup>3</sup> 1912年4月5日号の『ルヴュ・ミュージカル *La revue musicale*』誌

<sup>4</sup> ロバート・オーリッジは『ドビュッシーのオーケストレーションのコンセプト *Debussy's Concept of Orchestration*』（2018）の中で、《スコットランド行進曲》や〈ジグ〉でみられる、「背景を変える手法」はグーリンカやロシア5人組からの影響だと述べている（Orledge 2018: 257）。

と（シェフネル 2012: 17）」に留めている。実際、シェフネルはドビュッシーの作品においてロシア音楽の影響を受けた具体的な箇所や諸要素を、楽譜を用いて比較分析してはいないのである。

そのため、本論文では、ドビュッシーがロシア音楽からどのような影響を受けたかではなく、ドビュッシーの音楽の何が当時の人々にロシア的なものと映ったかを、管弦楽法の次元において検証する。すなわち、ドビュッシーの時代における、パリの人々の抱いたロシア音楽のイメージやロシアの管弦楽法の特徴を、同時代の批評家の言説から明らかにし、パリにおけるロシア音楽の社会的受容の視点からドビュッシーとロシアの管弦楽作品の管弦楽法における関係を論じるのである。現代において、ドビュッシーの音楽を「ロシア的である」とみなす人はどれほどいるであろうか。一方で、ドビュッシーの生前、批評家たちがドビュッシーの音楽を「ロシア的である」とみなしていたという事実は存在している。これは、ドビュッシーの音楽自体は変わっていないが、当時の人々と現代の私たちの中にある「ロシア的」なもののイメージの違いによって起こっている。当時の人々と現代の私たちでは、音楽を取り巻く環境も蓄積された音楽経験も異なるため、ロシア音楽に対してのイメージも異なるのは当然であろう。そのため、真にドビュッシーの管弦楽法を考察しようとするならば、現代の私たちの感覚にある「ロシア的のもの」とドビュッシーの音楽を比較するのではなく、当時のパリの人々の抱くロシア音楽のイメージから、ドビュッシーとロシア音楽の管弦楽法における関係を論じていく必要があるのである。現代において、過去の雑誌や新聞といった言説を調査することは、様々なデータベースの発展によって一昔前に比べてかなり容易になった。このことは、パリの人々の抱くロシア音楽のイメージを明らかにすることを可能にしてくれるであろう。以上のように、これまでとは異なる手法を用い、どのように影響を受けたという論点ではなく、より客観性をもって管弦楽法におけるドビュッシーの音楽とロシア音楽の関係を考察することは、ドビュッシーの音楽を新たな視点から捉えなおすという意味でも有意義なテーマであると言える。

本論文の目的は、ドビュッシーの時代における批評家たちの言説とドビュッシーの管弦楽法の考察を通して、ドビュッシーの音楽が「ロシア的」とみなされた歴史的背景を明らかにすることである。そのために、次のような段階を設ける。

まず、パリの人々がロシアの管弦楽作品をどのように受容していたかについて明らかにする。ドビュッシーの作品を「ロシア的」と見なしたということは、すなわち、それに先立って、具体的なロシアのレパートリーを通して、パリの人々、なかんずく、その感性の

代弁者である批評家たちの中に「ロシア音楽」のイメージが出来上がっていたことを意味する。そのため、第 1 章では、ドビュッシーの時代の批評家たちが、ロシア音楽やロシアの管弦楽法をどのような言葉によって形容してきたのかを明らかにするために、同時代の演奏会批評やロシア音楽、特に管弦楽作品に関する書籍や雑誌記事などを調査する。当時の演奏会の批評というのは、楽譜を丹念に読み込み論じると言うよりも、演奏を聴いた直観的な印象を述べるものが多い。新しい作品に対するとすれば、なおさらその傾向は強いであろう。そのため、この調査より、パリの批評家たちがどのような作品を通していかにロシア音楽のイメージを形成し、特に、ロシアの管弦楽法というものをどのように捉えていたのか明らかにできるだろう。パリにおけるロシアの音楽の受容についてはシェフネルも述べていた。さらに、インガ・マイ・グローテは『東方序曲：1870-1913 年のパリにおけるロシア音楽 *Östliche Ouvertüren: Russische Musik in Paris 1870-1913*』（2014）において、19 世紀末前後のパリでのロシア音楽の受容を、オーケストラやサロンで演奏された曲目、政治的や文化的なつながり、楽譜やロシア音楽に関する出版物など、さまざまな視点から 1 次資料を調査し、フランスのアイデンティティの構築にロシア音楽が大きな影響を与えたことを論じている。よって、これらの研究を踏まえ本調査を行う。

次に、誰が、いつ頃から、ドビュッシーの音楽を「ロシア的である」と言い始めたのか、この原点を明らかにする作業に取り組む。シェフネルによれば、その口火を切ったのはギイ・ロパルツであった。彼は 1893 年の《弦楽四重奏曲》の初演評で、この音楽について「若いロシア楽派の影響が見られる」と述べたのである（シェフネル 2012: 56）。しかし、その後、ロパルツ以外の誰が、いつ、ドビュッシーのどの作品を「ロシア的」とであると述べたのかは、具体的には示されない。そのため、第 2 章では、ドビュッシーの生前および没後間もない時期に述べられた、ドビュッシーの音楽を「ロシア的」とみなす批評を調査する。ドビュッシーの時代に出版された雑誌や新聞、書籍といった 1 次資料から、ドビュッシーの作品ごと、あるいは音楽に、いつ、誰によって、どのような言葉によってロシア的であると指摘されてきたか、その原点および概観を明らかにするのである。この言説研究により、これまで、ドビュッシーの時代の一部の人々によってドビュッシーはロシア的であると見なされていたという、不明確であった歴史的事項をより正確に明らかにすることができる。また、第 1 章で明らかになるパリにおけるロシアのイメージと、これらの言説を関連付けながら考察することで、ドビュッシーの音楽がロシア的であると指摘されてきた、その理由を明らかにすることができるであろう。

最後に、第 3 章では、第 1 章と第 2 章で取り上げられたドビュッシーとロシアの管弦楽作品の間に、管弦楽法において、どのような類似性や共通点があるのかを具体的に調査する。これらにより、管弦楽法のこういった要素から、第 2 章で取り上げた批評家たちがドビュッシーの音楽を「ロシア的」とみなしていたのかを明らかにすることができるであろう。そして、最終的な目的である、ドビュッシーの音楽が「ロシア的」とみなされた歴史的背景を論じよう。ドビュッシーの管弦楽法はドビュッシーの音楽を特徴づける大きな要素であるが、それ自体の近年の研究には、ドビュッシーの主要な管弦楽作品における各楽器の使われる音域や特徴的な使用、組み合わせを考察したチュン＝シェン・チャンの「ドビュッシー作品における管弦楽法の技法と機能の研究：《牧神の午後への前奏曲》、《夜想曲》、《海》、《ペレアスとメリザンド》 *A study of the technique and function of orchestration in selected works of Claude Debussy : Prélude a l'après-midi d'un faune, Nocturnes, La mer, and Pelléas et Mélisande*」 (DMA, 2002) や先に挙げたオーリッジの論文 (2018) がある。一方で、ロシアの管弦楽法の特徴を定義した研究はないが、現代のロシア音楽研究者らはロシア音楽の管弦楽法の特徴をいくつか述べている。これらの研究を踏まえながら、ドビュッシーとロシアの管弦楽作品を比較分析する。

## 第1章 パリにおけるロシア音楽の受容 ― 批評家の言説から

ドビュッシーと同時代の批評家たちが、ドビュッシーの作品を「ロシア的」と見なしたということは、すなわち、それに先立って、具体的なロシアのレパートリーを通して、彼らの中に「ロシア音楽」のイメージが出来上がっていたことを意味する。一般的に、音楽史の中でパリとロシア音楽に関する事象といえば、「バレエ・リュス」を思い浮かべる人が多いであろう。セルゲイ・ディヤギレフ *Sergey Diaghilev* (1872-1929) の主催する「バレエ・リュス」は、1909年に旗揚げし、パリを中心に、ヨーロッパ中の人々を魅了したバレエとオペラを上演した団体である。イーゴリ・ストラヴィーンスキイ *Igor Stravinsky* (1882-1971) の《火の鳥》、《ペトルーシカ》、《春の祭典》やドビュッシーの《遊戯》、ラヴェルの《ダフニスとクロエ》も「バレエ・リュス」によって初演された作品である。音楽だけでなく、ミハイール・フォーキン *Mikhail Fokin* (1880-1942) やヴァーツラフ・ニジーンスキイ *Vatslav Nizhinsky* (1890-1950) による斬新な振付にも人々は熱狂し、さらには、レフ・バクスト *Lev Bakst* (1866-1924) の異国情緒ある原色の衣装はパリの人々のファッションにも影響を与えている。

このように、パリにロシアの音楽への熱狂を引き起こしたのは、確かに「バレエ・リュス」ではあった。しかし、これ以前にも、実際はパリの聴衆は、ロシアの音楽について見聞きし、多くの知識を得ていた。ディヤギレフは「バレエ・リュス」の1909年の旗揚げの前に、1907年にはパリで全5回からなるロシアの歴史的演奏会を企画し、さらに、翌年にはオペラ座でムーソルグスキイの《ボリース・ゴドゥノフ》の全幕をパリ初演している。両者の大成功をきっかけに、ディヤギレフは「バレエ・リュス」も成功を確信し、本格的に始動させていくが、1907年の演奏会と《ボリース・ゴドゥノフ》の両者がパリで非常に好意的に受け入れられたのは、これ以前にすでにパリではロシア・ブーム、つまり、人々がロシア音楽を知り、それらをすでに愛好する土壌があったことが大きな理由として考えられるであろう。実際、オーケストラの演奏会では、ミハイール・グーリンカ *Mikhail Glinka* (1804-1857) やアントーン・ルビンシテーイン *Anton Rubinstein* (1829-1894)、ロシア5人組、ピョートル・チャイコフスキイ *Pyotr Tchaikovsky* (1840-1893) などの管弦楽作品はすでにレパートリーになっていたし、ロシア音楽についての書籍も出版され、音楽雑誌で頻繁に批評もされていた。フランスとロシアの1894年の露仏同盟の締結を契機とし、両国の交流が盛んになり、ロシア文学が次々に翻訳されるようになる19世紀末には、音楽の世界でも同様にロシア・ブームが起きていたのである（今谷、井上

2010: 389)。

このロシア・ブーム時と「バレエ・リュス」において演奏された演目は異なるため、両時期におけるパリの聴衆のロシアに対するイメージは異なるものであると考えられる。そして、ドビュッシーの多くの作品が、バレエ・リュス以前にすでに発表されていた。つまり、ドビュッシーの時代とは、ロシア・ブームの時期と重なるのである。そのため、第 1 章では、演奏会の批評や書籍や雑誌記事などにおける言説の調査を通して、バレエ・リュス以前のパリで、どのような管弦楽作品が聴かれ、どのようにロシア音楽のイメージが形成されていったのか明らかにする。パリにおけるロシアの音楽の受容については、アンドレ・シェフネル André Schaeffner (1895-1980) ももちろん言及しているが、インガ・マイ・グローテ Inga Mai Groote (n.d.-n.d.) は、『東方序曲：1870-1913 年のパリにおけるロシア音楽 *Östliche Ouvertüren: Russische Musik in Paris 1870-1913*』(2014)において、19 世紀末前後のパリでのロシア音楽の受容を、オーケストラやサロンで演奏された曲目、政治的や文化的なつながり、楽譜やロシア音楽に関する出版物など、さまざまな視点から 1 次資料を調査した上で、ロシア音楽がフランスのアイデンティティの構築に大きな影響を与えたことを論じている。そのため、本論文では、グローテで取り上げられている、パリにおけるロシア音楽が特集された演奏会、パリの主要な管弦楽団のロシア音楽のレパートリー、ロシア音楽に関する著書などを参考に調査する。

### 1-1 1878 年のパリ万国博覧会

今谷、井上は『フランス音楽史』(2010)の中で、パリのロシア・ブームのきっかけは、1878 年と 1889 年のパリ万国博覧会にあると述べている(今谷、井上 2010: 389)。そのため、まずはこの 2 つの万博から調査し始めることとする。

パリでは 1855 年に初めて万国博覧会が開催されて以降、1867 年、1878 年、1898 年、1900 年にも万博は開催されている。パリ万博において、芸術の分野は重要な展示対象として位置付けられ、1867 年以降は、音楽の展示も正式な一部門となり、国内外のオーケストラやアマチュアの音楽団体、軍楽隊による演奏会、作曲コンクール、カフェやブラスリーでの民族音楽など、さまざまな音楽が展示された(今谷、井上 2010: 337)。

1878 年の万博の音楽展には、10 ケ国の外国のオーケストラや演奏者が参加し、自国の作曲家による作品を発表した。ドイツが正式に参加しなかったこと、また、主催国フランスの支援がほとんどなく、参加を躊躇する国もある中、ロシアは、コンスタンティン大公

の後援を受け、ニコライ・ルビンシテーイン Nikolai Rubinshtein (1835-1881) がコロンヌ管弦楽団 le concert colonne のオーケストラと合唱を指揮し、計 4 回ものオーケストラの演奏会を開催した。もともとは 3 回の公演の予定であったが、大変な好評であったため 4 回目の公演も実施された。この万博の音楽展では、自国の作品を演奏することが規定されていたため、フランスではまだ知られていないロシアの若い作曲家の作品が数多く披露された（今谷、井上 2010: 350）。以下は 3 回のプログラムである。

(表 1-1) 1878 年パリ万博の演奏会曲目

1878年9月9日

グーリンカ	歌劇《ルスラーンとリュドミーラ》序曲、ラトミールのアリア
グーリンカ	歌劇《皇帝にささげし命》から合唱、第1幕のアリア
チャイコフスキイ	ピアノ協奏曲第1番
ボルトニャーンスキイ	《宗教的な歌》
A.ルビンシテーイン	歌劇《悪魔》から2つの〈ダンス・ド・エール〉
ダルゴムィーシスキイ	歌劇《ルサルカ》から2つの合唱
コンツキー	《夢》、《マズルカ》
グーリンカ	《ホタ・アラゴネーサ》

1878年9月14日

A.ルビンシテーイン	音画《イヴァン4世》作品79
ダルゴムィーシスキイ	歌劇《ルサルカ》から〈村人たちの歌〉
グーリンカ	歌劇《皇帝にささげし命》からヴァーニャのアリア（第4幕）
ヴィエニャフスキ	ヴァイオリン協奏曲第2番
ボルトニャーンスキイ	《宗教的な歌》
チャイコフスキイ	交響詩《テンペスト》
グーリンカ	歌劇《ルスラーンとリュドミーラ》よりゴリスラヴァのアリア
ショパン	ノクターン
A.ルビンシテーイン	ワルツ・カプリス
セロフ	歌劇《ユディット》から独唱付き合唱
グーリンカ	《カーマリンスカヤ》

1878年9月21日

グーリンカ	歌劇《皇帝にささげし命》から序曲、合唱〈栄光あれ〉
セロフ	歌劇《ログネーダ》よりバラード
ボルトニャーンスキイ	レクイエムより合唱
モニューシュコ	歌劇《伯爵夫人》よりポロネーズ
チャイコフスキイ	セレナードとワルツ
ヴィエニャフスキ	ピアノ協奏曲
リームスキイ＝コールサコフ	交響詩《サドコー》
グーリンカ	歌劇《ルスラーンとリュドミーラ》よりラトミールのアリア
ダルゴムィーシスキイ	《小さなロシア人の踊り》

(Groote 2014: 81)

曲目には、管弦楽作品、ピアノ作品、声楽作品が取り上げられている。そして、作曲家についても、ドミートリイ・ボルトニャーンスキイ Dmitry Bortnyansky (1751-1825) からチャイコフスキイやニコライ・リームスキイ＝コールサコフ Nikolai Rimsky-

Korsakov (1844-1908) まで、幅広い世代のロシアの作曲家の作品が扱われている<sup>5</sup>。演奏曲目のほとんどはフランスで知られていない作品であったとされているが、当時のパリにおけるロシア音楽の受容について、文芸・音楽批評家のブノワ・ジュヴァン Benoît Jouvin (1810-1886) (ペンネーム：ベネディクト Bénédict) は、1878 年 9 月 16 日付の『フィガロ *Figaro*』紙で次のように述べている。

〔万博のロシア演奏会で〕これまでに行われた 2 つの興味深いセッションのプログラムを構成する作品の断章は、ごく少数の学者や芸術に興味のある人を除いて、フランスの聴衆には全く知られていないものであった。しかし、その反面、モスクワやペテルブルク、ワルシャワの楽派で名声を留めていた作曲家の名前や評判は、大部分はフランスにおいて、それこそ「遠くの」人気を博していた。このことは、少なくとも音楽界で「ロシア・オペラ」の名声を得た二人の才能豊かな音楽家、すなわち、ダルゴムィーシスキとグーリンカによって明らかなことである (Jouvin 1878: 3) <sup>6</sup>。

この批評からは、パリにおいて一部の学者や芸術に興味のある人以外には、確かにこれらのロシアの作品が知られていなかったこと、一方で、ロシアの作曲家の名前や評判については強い関心がもたれていたことが分かる。つまり、パリにおいてロシアの作曲家やその評判を知る機会がすでにあったと考えられるであろう。

セザール・キュイ César Cui (1835-1918) は、1878 年 5 月 12 日号の『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ *La Revue et Gazette musicale de Paris*』誌において、ロシア音楽についての論文の掲載を始めている。この論文は「当時としてはめずらしく完璧に資料で裏付けられた研究 (シェフネル 2012: 36)」であったが、万博での演奏会時に

---

<sup>5</sup> 演奏された作品の作曲家の中には、アントワヌ・ド・コンツキ Antoine de Kontski (1817-1899) やフレデリック・ショパン Frédéric Chopin (1810-1849)、ヘンリク・ヴィエニャフスキ Henryk Wieniawski (1835-1880)、スタニスワフ・モニューシュコ (Stanisław Moniuszko (1819-1872) といったポーランド出身の作曲家もいる。これは、この時代のポーランドはロシア帝国の一部分であったため、これらの作曲家の作品もロシア演奏会のプログラムとして組み込まれたと考えられるであろう。

<sup>6</sup> Les fragments qui composaient le programme des deux séances intéressantes qui ont eu lieu jusqu'ici étaient, à l'exception d'un fort petit nombre d'érudits et de curieux de l'art, absolument ignorés d'un auditoire français, mais, en revanche, les noms et la réputation des compositeurs qui ont enfermé leur célébrité dans les écoles de Moscou, de Pétersbourg ou de Varsovie, jouissaient, pour la plupart, en France, de ce que j'appellerai une popularité *lointaine*. Cela est incontestable, du moins pour deux musiciens de beaucoup de talent, auxquels l'*Opéra russe* doit sa notoriété dans le monde musical : c'est nommer Dargomijsky et Glinka.

は、まだ1つしか発表されていなかった<sup>7</sup>。つまり、実際には、この論文よりも前にロシア音楽について知る機会が、すでにパリにはあったのである。

1845年にグーリンカがパリを訪れた際には、エクトル・ベルリオズ Hector Berlioz (1803-1869) の演奏会でグーリンカのいくつかの作品が演奏された<sup>8</sup>。また、同年4月16日付『ジュルナル・デ・デバ *Journal des débats*』紙において、ベルリオズはグーリンカについての論文を執筆している。1856年には、『メネストレル *Ménestrel*』誌において、ロシア音楽の歴史とグーリンカをはじめとした当時の作曲家に関する、ルビンシテーインの論文が掲載され<sup>9</sup>、同年、『フランス・ミュージカル *France musicale*』誌においては、サンクトペテルブルクの音楽界の様子が、モーリス・ラパポール Maurice Rappaport (n.d.-n.d.) によって報告されている<sup>10</sup>。さらに、1858年には、オスカル・コメッタン Oscar Comettant (1819-1898) が、『フランス・ミュージカル』誌において、グーリンカについての論文を執筆している<sup>11</sup>。このように、1878年の万博以前において、グーリンカのパリ訪問後、パリではロシア音楽について知る機会が徐々に増えてつあったことが分かる。

一方で、ロシアの作品が実際に演奏される機会は作品によって偏りがあった。パリの主要なオーケストラ団体コンセール・ポピュレール *Concerts populaires* で1878年以前に演奏された曲目は、A. ルビンシテーインの《交響曲第2番「大洋」》が少なくとも11回、グーリンカの《カーマリンスカヤ》が3回であったが、グーリンカの歌劇《皇帝に捧げし命》序曲、チャイコフスキイの《ロミオとジュリエット》などは1回のみであった。他の演奏団体や私的なサロンで演奏される作品もあったが、パリにおいてロシアの作品を実際に聴く機会が多くあったとは言えないであろう<sup>12</sup>。そのため、1878年の万博のロシア演奏会というのは、パリの聴衆が、まだ聴き馴染みのないロシアの作品、もしくは知識としてのみ知っていた作品、そして、新しい作品をまとまって聴くことのできる機会であったと言える。

---

<sup>7</sup> キュイの最初の論文はロシア民謡についてであり、それより後の論文は万博の演奏会の終了後、10月10日号でグーリンカについて発表し、1880年11月3日号まで続き、1881年に出版された。

<sup>8</sup> 1845年3月16日のベルリオズの演奏会で、歌劇《皇帝に捧げし命》よりアントニーダのカヴァーティエーナとロンド、歌劇《ルスラーンとリュドミーラ》より〈レズギンカ〉が演奏された。

<sup>9</sup> 『メネストレル』誌、1856年10月19日号「ロシアの作曲家たち *Les compositeurs russes*」

<sup>10</sup> 『フランス・ミュージカル』誌、1856年には8月31日号、10月5日号においてラパポールの報告文が掲載されている。

<sup>11</sup> 『フランス・ミュージカル』誌、1858年4月18日号、5月9日号、23日号。これらの論文は1862年に出版されたコメッタン著『音楽と音楽家 *Musique et musiciens*』の中の一章になっている。

<sup>12</sup> 他の演奏団体では、1866年4月にパリ・フィルハーモニー協会 *Société philharmonique de Paris* がボルトニャーンスキイの合唱曲を演奏し、1866年4月8日号『フランス・ミュージカル』紙で、アルチュール・プジャン Arthur Pougin (1834-1921) が作曲者について詳しく述べている。

ロシア演奏会の曲目の中で最も多く演奏されたのは、パリではすでに紹介されたグーリンカの作品である。アメデ＝ルイ・エティシュ Amédée-Louis Hettich (1856-1937) (ペンネーム：ランデリー＝エティシュ Landély-Hettich) は、1878年9月12日号の『アール・ミュージカル *Art musical*』誌で、グーリンカ以前のロシアの作曲家が声楽の知識に乏しく、様式の統一感を欠き、リズムが単調であると述べた上で、グーリンカについて次のように批評している。

この作曲家〔グーリンカ〕はカルパチア山脈を越えて、絶大な人気を博し、〔ロシアの〕国民性を完全に体現しているとは言えないまでも、彼の作品には最高の敬意が注がれている。彼が芸術に行った貢献と音楽活動に与えた発展を忘れてはならないだろう。(…)プーシキンの幻想小説を題材にしたこの見事な作品〔ルスラーンとリュドミーラ〕を書くにあたり、グーリンカは伝統からの脱却と新しいものを作ることに夢中になっていた。(…)彼は東洋の旋律を研究し、さまざまな音階や旋法を考案し、また、例えばリュドミーラの誘拐の場面のように、全音音階を非常に巧みに用いた。この興味深い手法は固い決意によるものでなく、詩人の全ての意図を極力忠実に表現したいという願望からくるものである (Hettich 1878: 290) <sup>13</sup>。

このように、グーリンカの作品、特に《ルスラーンとリュドミーラ》は、それまでのロシアの作品と一線を画した新しい作品として評価され、好意的に受け入れられていたことが分かる。《皇帝に捧げし命》と《カーマリンスカヤ》は、1878年の万博以前にすでにパリで演奏されてはいたが<sup>14</sup>、今回の演奏会の批評では《ルスラーンとリュドミーラ》と同等の評価を受けておらず、エティシュは、《皇帝に捧げし命》がロシアで長年上演される人気作品であることを述べつつ、音楽史上で重要な作品である《ルスラーンとリュドミーラ》

---

<sup>13</sup> Ce compositeur jouit au delà des Karpathes d'une grande popularité et s'il ne personnifie plus complètement l'aptitude nationale, la plus grande estime ne cesse de s'attacher à ses oeuvres. Il serait injuste, en effet d'oublier les services qu'il a rendus à l'art et l'essor qu'il a imprimé au mouvement musical. (...) En écrivant cet admirable tiré d'un conte fantastique de Pouschkine, Glinka était préoccupé de faire du nouveau et d'échapper à la tradition. (...) Il rechercha les mélodies orientales, imagina des gammes différentes, des modes diatoniques, et fit un emploi fort habile de la gamme des six tons entiers comme dans l'enlèvement de Lioudmila, par exemple. Ces procédés fort curieux ne viennent pas d'un parti pris, mais d'un désir de rendre avec une extrême fidélité toutes les intentions du poète.

<sup>14</sup> 《皇帝に捧げし命》序曲と《カーマリンスカヤ》は、コンセール・ポピュレールによって、1873年にすでに演奏された記録がある。

の方が好きであると述べている（Hettich 1878: 290）。エティシュは、グーリンカの音楽的な手法にまで細かく言及し、東洋の旋律<sup>15</sup>が研究されていると述べているが、これと関連したことが、1878年9月15日号の『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌において、匿名で次のように述べられている。

（...）これまでに聞いた全てのグーリンカの曲の中で、我々が選り好んだのは、『ルスラーン』の第3幕のラトミールの幻影のアリアであった。このアリアの第1部は、そのメランコリーがあなたの心に深く浸透する、優美な東洋風の旋律であり、第2部は生き生きとして、情熱に満ちていたが、聴き手の10分の9がその歌詞を理解できなかったのが残念である（anon. 1878: 298）<sup>16</sup>。

エティシュは東洋の旋律がグーリンカの作品のどこで見られるか具体的に挙げていなかったが、この匿名の批評では東洋風の旋律がラトミールのアリアで使用されていたこと、そして、このアリアがグーリンカの作品中でも最も好まれていたことが述べられている。このアリアは調性の枠内で書かれているが、指摘されている通り、通常の長短調の音階からやや外れた音階が使われている箇所がある（譜例 1-1）。しかし、それはごく一部であり、アリア全体に渡っては使用されておらず、東洋風が前面に押し出されているものではない。そのため、グーリンカはこのアリアで、従来の調性の枠組みの中において、東洋風の旋律を用いて、新たな色合いを付け加えたと言えるであろう。また、また32分音符の装飾もどこか民族的な雰囲気を感じさせる。このアリアで特徴的なのは、全編にわたってオブリガードにイングリッシュホルンが使用されている点である。イングリッシュホルンは、当時すでにイタリアオペラの中で効果的に使用されており、ベルリオーズも管弦楽作品の中で用いている。（譜例 1-2）のように、ラトミールのアリアでは、独奏部分のイングリッシュホルンは、東洋風の旋律とその特徴的な音色によって、幻想的な雰囲気を生み出している。ここで、この旋律の音域に注目すると、実はオーボエの方がより適切な音域ではあるが、

---

<sup>15</sup> 日本語において「東洋」とはアジアの東部・南部をさすことが多い言葉であるが、当時、フランスにおける「東洋風 *oriental*」とはオリエント風、つまり、西洋から見た東方諸国、アジア西南部とアフリカの北東部からなる近東諸国のことを意味していた（Larousse 1866-77:1466）。

<sup>16</sup> (...) de tous les morceaux de Glinka qu'on nous a fait entendre, c'est à l'air de la vision de Ratmir, au 3<sup>e</sup> acte de *Rousslan*, que nous donnons la préférence ; la première partie de cet air est une gracieuse mélodie orientale, dont la mélancolie vous pénètre profondément ; la seconde est mouvementée, pleine de passion, et il est dommage que les neuf dixièmes des auditeurs n'aient pu en comprendre les paroles.

ゲーリンカはあえてイングリッシュホルンの高音域を使用している。これは、イングリッシュホルンの高音域で奏されるややかすれた音色がよりこのメランコリックな雰囲気に対応しいと感じたのであろう。

(譜例 1-1)



(譜例 1-2)



ところで、パリにおいて、東洋の旋律つまり異国趣味が反映された作品はすでに発表されていた。東洋的絵画を音楽で表現しようとした、ベルリオーズのカンタータ《クレオパトラの死》(1829 年) や、異国の音階やリズムなどの音楽的要素が使用された、フェリシアン・ダヴィッド Félicien-César David (1810-1876) の交響的オード《砂漠》(1844 年)、ジョルジュ・ビゼー Georges Bizet (1838-1875) の歌劇《カルメン》(1875 年) などである。そのため、パリにおいて異国趣味のあらわれた作品が聴かれるのは初めてではないが、作曲の 1 つの手段として東洋の旋律やさまざまな音階や旋法、全音音階を用いていたゲーリンカの作品は、先の作品らとはまた別の東洋的な雰囲気や趣のある作品として、驚きを与えたことが想像できるであろう。

ゲーリンカ以外にも、万博のロシアの演奏会の中で異国趣味が指摘された作品はいくつもある。まず、チャイコフスキイの《ピアノ協奏曲第 1 番》について、ワーグナー信奉者であるヴィクトール・ヴィルダー Victor Wilder (1835-1892)<sup>17</sup> は、『メネストレル』誌の 1878 年 9 月 15 日号において、次のように述べている。

(...) チャイコフスキイのピアノ協奏曲は極めて独特であり、完全に異国的なインスピレーションによっている。この長大な作品において全ての箇所が成功しているとは言えないが、良き箇所では遙か遠くの国々の香りを感じることができるし、

<sup>17</sup> 『メネストレル』誌において、この記事の著者は V.W.となっているが、グローテによれば、この著者はヴィクトール・ヴィルダー Victor Wilder である (Groote 2014: 83)。

この作品が全体として大作曲家の巧みさを示していることは言うまでもない  
(Wilder 1878: 342) <sup>18</sup>。

チャイコフスキイの《ピアノ協奏曲第1番》には、特に異国的な副題はついておらず、  
《ルスラーンとリュドミーラ》と同様に異国趣味が前面に打ち出されてはいないが、第1  
楽章はウクライナ民謡を、第3楽章ではウクライナとロシア民謡を素材に作曲されている  
(マース 2006: 129)。当時のパリにおいて、これらのオリジナルの民謡がどれほど知られて  
いたかは分からないが、ヴィルダーはこの民謡の素材から、具体的な国名は分からずと  
も、フランスとは異なる「異国的、そして、遙か遠くの国々の香り」を感じたと言える。

次に、ルビンシテーインの歌劇《悪魔》の〈2つのダンス・ド・エール〉について、ヴィ  
ルダーは、直前に演奏されたボルトニャーンスキイの合唱曲と比較して、「アントーン・ル  
ビンシテーインの歌劇《悪魔》の2つのダンス・ド・エールで、我々は画趣に富み、まさ  
に東洋的な音楽に戻ってきた。それらは風変わりに練り上げられた2つの作品で、色彩と  
リズムがとても面白いのである (Wilder 1878: 342)」<sup>19</sup>、と述べている。また、コメッタ  
ンも、1878年9月16日付『シエクル *Le Siècle*』紙において、「これらのエールうち1つ  
目のものを我々は気に入った。しかし、どちらも主題の東洋風の色合いを見事に管弦楽化  
している (Comettant 1878: 2)」と述べている<sup>20</sup>。さらに、1878年9月15日号の『ルヴ  
ュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌においては、匿名で次のように述べられている。

アントーン・ルビンシテーインの歌劇《悪魔》の2つの東洋的なエール・ド・ダン  
スのうち、1つ目のものは、ややぼんやりとした色彩で控えめな東洋風である。2つ  
目のものには、先に述べた《ルスラーン》のアリア〔ラトミールのアリア〕のメラ  
ンコリーで魅力的な色合いが見られる。このモチーフまたはその1つは、我々が覚  
えている限りでは、ルビンシテーインの《ペルシャ歌曲集》でも使用されていた。

---

<sup>18</sup> (...) concerto de Tchaïkovsky, vraiment *sui generis* celui-là et d'une inspiration tout à fait exotique. Ce n'est pas à dire que tout soit également réussi dans ce morceau de longue haleine, mais aux bons endroits on sent comme un parfum des pays lointains, sans compter que l'ensemble de l'oeuvre révèle la main d'un maître compositeur.

<sup>19</sup> 『メネストレル』誌 1878年9月15日号: Nous revenons à la musique pittoresque et véritablement orientale avec les deux airs de danse extraits de l'opéra le *Démon*, d'Antoine Rubinstein. Ce sont deux morceaux curieusement ciselés, d'une couleur et d'un rythme tout à fait amusants.

<sup>20</sup> Le premier de ces airs, surtout, nous a plu; mais tous les deux sont supérieurement orchestrés dans la couleur orientale du sujet.

ともかく、仕上がりは簡素であり、いくつかの特徴的なパッセージを除いて、楽器法は見事に処理されている（anon. 1878: 298）<sup>21</sup>。

《悪魔》はコーカサスを舞台にした作品で、たしかにパリにとっては地理的にみても東洋的な題材と言える。これらの批評からは、音楽によって表現された、その東洋風の色合いが、見事な管弦楽法と共に聴取されていたこと、そして、それはグーリンカが表現した東洋風の色合いと関連付けられて理解されていたことが分かる。しかし、ルビンシテーインの《悪魔》にはいくつかの踊りの曲があるため、ここで演奏された具体的な曲は分からないため、どのような要素が東洋的であったか、また、管弦楽法の特徴を判断することはできない。

このように、1878年の万博のロシア演奏会で好意的に受け入れられた作品には、標題として東洋的を打ち出していなかったとしても、東洋的、異国的と形容された作品が複数あり、そこには、民謡や異国の旋律の素材が用いられ、グーリンカのラトミールのアリアのように、管弦楽法に特徴があることが分かる。つまり、ロシア音楽が知られ始めたパリにおいて、この「異国的」、「東洋的」、「管弦楽法」というのは、ロシア音楽の特徴を認識する上で核となる言葉であったと考えられるだろう。

優れた管弦楽法は他の作品でも指摘されており、コメッタンは1878年9月23日付の『シエクル』紙において、リームスキイ＝コールサコフの交響詩《サドコー》について次のように述べている。

作曲者である、サンクトペテルブルク音楽院の教授リームスキイ＝コールサコフ氏は、燃えるような想像力をもち、無視できない独自の風情のある、ベルリオーズ由来のロマン派作曲家である。幻想的な物語の紆余曲折が耳によって目の当たりにする、この伝承には、世界で最も好奇心をそそる管弦楽の効果がある（Comettant 1878: 2）<sup>22</sup>。

---

<sup>21</sup> Le premier des deux airs de danse orientaux de l'opéra le *Démon*, d'Antoine Rubinstein, est d'une couleur assez indécise et d'un orientalisme discret ; dans le second, nous retrouvons la teinte mélancolique et charmante de l'air de *Rousslan*, dont nous parlions plus haut. Le motif ou un des motifs a été utilisé aussi par l'auteur, s'il nous en souvient bien, dans ses *Mélodies persanes*. Mise en oeuvre sobre, d'ailleurs, sauf en quelques passages caractéristiques, et instrumentation admirablement comprise.

<sup>22</sup> L'auteur, M. Rimski-Korsakoff, professeur au Conservatoire de Saint-Petersbourg, est une imagination ardente, un compositeur de l'école romantique de Berlioz, avec un cachet individuel

ここで注目したいのは、その秀でた管弦楽法はもちろん、その作風がベルリオーズの流れにあると述べられていることである。ベルリオーズは絵画や物語を音楽によって描写しようとする標題的な作品を多く書き、有名な管弦楽法の著書も書いており、新しい音楽の分野を開拓した作曲家である。そのため、民間伝承にもとづき描写的な内容で、かつ見事に管弦楽化された《サドコー》は<sup>23</sup>、ベルリオーズの作風に共通するところが多い作品だと言える。このベルリオーズとの関係は、チャイコフスキイについても、1878年9月22日号の『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌において、シャルル・バンリエ Charles Bannelier (1840-1899) <sup>24</sup>で次のように述べられている。

シェイクスピアの原作によるチャイコフスキイの交響詩《テンペスト》は、アイデアに溢れ、斬新で大胆な効果を發揮している。このような息吹の力強さをもち、このような直観的効果でオーケストレーションされた「標題音楽」を我々はあまり知らない。聴衆がいつも〔その内容を〕理解したわけではない。これは、これらの描写的な作品に内在する欠点である。しかし、我々の交響楽団の演奏会で《テンペスト》が時々演奏されていれば、より理解されたように思われる。彼はベルリオーズの域にまで達している (Bannelier 1878: 305) <sup>25</sup> !

チャイコフスキイの《テンペスト》はシェイクスピアの物語にもとづく作品であり<sup>26</sup>、また、効果的に管弦楽化されているという点において、《サドコー》やベルリオーズと同じ「標題音楽」として、高く評価されていたことが分かる。一方で、音楽によって、音楽で

---

qu'on ne saurait méconnaître. Il y a des effets d'orchestre les plus curieux du monde dans cette légende, où l'on voit avec l'oreille se produire toutes les péripéties de l'histoire fantastique.

<sup>23</sup> 《サドコー》は、ノヴゴロド（古代ロシアの都市国家）の商人でグースリ弾きであったサドコーと海の帝王の娘ヴォルホヴァが登場する民間伝承に基づく作品である。

<sup>24</sup> この批評の筆者はもともと匿名だが、キャサリン・エリス Kathaline Ellis (n.d.-n.d.) は『19世紀フランスの音楽批評：パリのルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル誌、1834年～1880年 *Music Criticism in Nineteenth-Century France: 'La Revue et Gazette musicale de Paris', 1834-1880*』において、この筆者を、当時『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌の編集長であったシャルル・バンリエだとしている (Ellis 1995: 179)。

<sup>25</sup> La *Tempête*, poème symphonique de Tchaïkowsky, d'après Shakespeare, est riche d'idées, d'effets neufs et hardis. Nous ne connaissons pas beaucoup de « musique à programme » ayant cette puissance de souffle et orchestrée avec cette intuition des effets. Le public n'a pas toujours compris : tel est l'inconvénient inhérent à ces oeuvres descriptives. Mais il nous semble qu'il y viendrait, si la *Tempête* était exécutée de temps à autre dans nos concerts symphoniques. Il est bien venu à Berlioz!

<sup>26</sup> 《テンペスト》も船が大嵐に遭い難破することから物語が始まるシェイクスピアの戯曲『テンペスト』に基づく作品である。

ない絵画や物語を表現しようとする標題音楽という音楽の在り方が、一部の聴衆にとってはまだ受け入れられていないことも述べられている。このことは、1878年9月19日号の『ギド・ミュージカル *Le guide musical*』誌のプジャンの批評からも分かる。

彼ら〔ロシアの作曲家〕は、ドイツやフランスで行われているように、描写的な音楽を作るという間違いさえもしており、それは必ずしも幸運をもたらすとは限らない。その証拠として、前回の舞台で聞いた、アントーン・ルビンシテーイン氏の《ジャン4世》〔イヴァン4世〕と題された「音画」と、シェイクスピアの《テンペスト》に基づくチャイコフスキ氏の交響詩を挙げればそれでよい。薄っぺらで場違いな、言うなれば、より反音楽的な効果を得るために、より才能を費やすのは難しい（Pougin 1878: 6）<sup>27</sup>。

プジャンは、18世紀の音楽を好み、同時代の音楽に対して消極的であったが（Fauquet 2003: 992）、この批評からも描写的な音楽の存在に批判的であったことが分かる。また、バンリエは、《サドコー》についても、1878年9月29日号の『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌において、次のように述べている<sup>28</sup>。

サンクトペテルブルク音楽院教授のリームスキイ・コールサコフの交響詩《サドコー》には、本当に豊富な着想、感情、効果がある。（…）ロシアの民間伝承の標題すべての翻訳を、できもしない音楽に求めたという過ちを除けば、この作品は、巨匠の手によって描写され、仕上げられただけでなく、また北方のすべての詩情に染まっている。しかし、この作品がわずかな拍手喝采しか受けていないのは驚くべきことではない。なぜなら、我々が多くの経験から知っているように、聴衆は、これらの音画に対して親密な方向性に決してすぐには踏み込まないからである。音画とい

---

<sup>27</sup> Ils ont même le tort de faire de la musique descriptive, comme on en fait en Allemagne et en France, et cela ne leur porte pas toujours bonheur. Je n'en veux pour preuve que le « tableau musical » de M. Antoine Rubinstein intitulé : Jean IV, et le poème symphonique écrit par M. Tchaïkowsky d'après La Tempête de Shakspeare, qu'on nous a fait entendre à cette dernière séance. Il est difficile de dépenser plus de talent pour obtenir un effet plus mince, plus fâcheux, disons le mot, plus anti-musical.

<sup>28</sup> この批評の筆者はもともと匿名であるが、エリスは『19世紀フランスの音楽批評：パリのルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル誌、1834年～1880年』において、この筆者をシャルル・バンリエだと推測している（Ellis 1995: 178）。

うものは、その主題に肉薄する度合いが強ければそれだけいっそう、聴衆にとっては謎に満ちたものになる（Bannelier 1878: 314）<sup>29</sup>。

このように、バンリエやプジャンといった一部の批評家にとっては、音楽によって物語や絵画、情景、心象風景を喚起させるような標題音楽の存在が否定されていたことが分かる。しかし、《サドコー》や《テンペスト》は、作者の語りたい物語の内容のすべてが聴き手に十分に伝わっていなかったとしても、その音色や色彩の効果的な変化に富んだ管弦楽法に魅力があり、それ自体を楽しむこともできる作品であったとすることができるであろう。

今回の演奏会で扱われた管弦楽作品には、交響曲は 1 つも含まれていない。このことは、ロシアの管弦楽作品は、交響曲よりも交響詩や音画といった標題音楽が盛んに作曲されていると、パリの聴衆に認識させたであろう。この傾向について、1878 年 9 月 29 日号の『メネストレル』誌においても指摘されており、匿名（O.F.）の筆者は第 2 回の演奏会で聴いた《テンペスト》と比較して、第 3 回の演奏会で取り上げられた《サドコー》について、次のように述べている。

現代のロシア楽派は描写的なジャンルに完全に傾倒し、そして、水中の場面だけしか描かないのだろうか？そのような単調さは避けられないのだろうか？（...）それは、チャイコフスキイの《テンペスト》の次は、コールサコフ氏の《サドコー》を演奏するのに十分な理由だろうか？（O.F. 1878: 356）<sup>30</sup>。

確かに、指摘された 2 つの作品は共に海を舞台にした物語をもとにしている。加えて、今回の万博以前に唯一頻繁に演奏されていた、A. ルビンシテーインの《交響曲第 2 番作

---

<sup>29</sup> Il y a une véritable richesse d'idées, de sentiments et d'effets dans le poème symphonique *Sadko*, de Rimski-Korsakoff, professeur au Conservatoire de Saint-Petersbourg. (...) Cette oeuvre, à part le tort qu'elle a de demander à la musique, qui n'en peut mais, la traduction du programme tout entier d'une légende populaire russe, est non-seulement tracée et exécutée de main de maître, mais encore imprégnée de toute la poésie du Nord. Il n'est point étonnant, cependant, qu'elle n'ait recueilli que quelques maigres applaudissements, car le public, nous le savons par mainte expérience, n'entre jamais de plain-pied dans le sens intime de ces tableaux musicaux, qui semblent d'autant plus énigmatiques pour lui qu'ils serrent de plus près leur sujet.

<sup>30</sup> L'école russe moderne est-elle entièrement vouée au genre descriptif, et ne décrit-elle que des scènes sub-aquatiques? Ne pouvait-on éviter une pareille monotonie? (...) est-ce une raison suffisante pour nous donner, après la *Tempête* de Tchaïkowsky, le *Sadko* de M. Korsakoff?.

品 42》にも副題として「大洋 Océan」という名が付けられている<sup>31</sup>。そのため、今回の万博の演目からだけでなく、この批評で述べられている通り、当時のパリにおいて、当時のロシア楽派は描写的な音楽、標題音楽に傾倒していること、そして、その描写の対象が水に関する場面が多いと認識されていた、と考えることができる。

最後に、ロシア音楽の全般についてのエティシュの批評を引用する。

ロシアのような活力に満ちた国からは、文学、科学、芸術のすべてを期待することができるだろう。(…)この活力は、実際の強さよりも忍耐不足を、力よりも乱暴さを露呈している。蛮族の産着はまだ完全には破れ切れてはいないのである。しかし、そのエネルギーや不屈の粘り強さは、我々が好奇心をもって予感するこの重大な覚醒の要因となるであろう。我々としては、この半野生の状態を好んでいるし、ある民族全体にたぎるこの活力の興奮に興味を抱いている。(…)あまりにも早く熟す果物、あまりにも急に成長する子供たち、あまりにも早く考える知能は、永続的な希望を与えてはくれない。(…)過去の完全なる放棄、絶対的な変容もまた、我々には残念なことのようには思える。(…)ロシアがゆっくりと熟すこと、完全に熟さないこと、それがロシアの榮譽のために我々ができる最大の願いである (Hettich 1878: 290)

<sup>32</sup>。

この批評からはロシア音楽への高い関心がうかがえ、パリから見たロシア音楽は未開の状態であるという認識が分かる。エティシュの言う成熟は、西欧化と捉えることができるが、ロシアの完全なる西欧化を望まないと言うのは、ある意味では、パリの批評家のエゴイスティックな考えではある。しかし、それは、同時に、パリの人々の中にある異国への

---

<sup>31</sup> A.ルビンシテーインの《交響曲第 2 番作品 42》は 1851 年に完成された作品で、パドゥルー管弦楽団によって、1865 年 11 月 19 日に第 2 楽章アダージョがすでに演奏された記録がある。その後、1878 年の万博までに、他の演奏団体も含めると、パリにおいて少なくとも計 12 回は演奏されている。

<sup>32</sup> 1878 年 9 月 12 日号『アール・ミュジカル』誌：On peut s'attendre à tout dans les lettres, dans les sciences et dans les arts de la part d'une nation aussi pleine de vitalité que la Russie. (...) Elle trahit plus d'impatience que de vraie force, plus de brutalité que de puissance. Les langes de la barbarie ne sont pas encore complètement déchirés. Mais l'énergie, une ténacité inflexible provoqueront ce grand réveil que l'on pressent avec curiosité. Nous aimons, pour notre part, cet état demi-sauvage, nous nous intéressons à la fougue de cette sève qui frémit dans tout un peuple. (...) Les fruits qui mûrissent trop vite, les enfants qui grandissent trop soudainement, les intelligences qui pensent trop tôt n'offrent pas grand espoir de longévité. (...) L'abandon complet du passé, la transformation absolue, nous semblent également regrettables. (...) Que la Russie mûrisse lentement, qu'elle ne mûrisse pas complètement, tel est le meilleur souhait que nous puissions faire pour sa grandeur.

憧れ、異国趣味の表れでもあるだろう。1878年の万博において、ロシア音楽が好意的に受け入れられた理由には、このパリの聴衆の異国趣味の願望を満たしてくれる東洋的な旋律や民謡を用いた異国的な描写の作品、あるいは、巧みに管弦楽化された標題音楽が演目に多くあったからだと言えるだろう。この後、ロシア音楽は実際に完全に西欧化することなく、独自色のある音楽をさらに発展させていき、そして、パリの聴衆はそれらをより愛好していく。その前兆がこの1878年の万博のロシア演奏会には確かにあったのである。

## 1-2 1889 年パリ万国博覧会

次にパリのロシア・ブームのきっかけとなった 2 つ目の万博について見ていく。1889 年のパリ万博のロシア演奏会は、リームスキイ＝コールサコフ指揮（アレクサーンドル・グラズノフ Aleksandr Glazunov（1865-1936）も自作を指揮した）で、コロンヌ管弦樂團によって、6 月 22 日、29 日の 2 回行われた。この演奏会は、ロシア 5 人組の支援者であるロシアの出版社ミトロファーン・ベリヤーエフ Mitrofan Belyaev（1836-1904）によって企画されたため、彼が支援する作曲家たちの作品によって演奏曲目は構成されている。

（表 1-2）1889 年パリ万博のロシア演奏会演奏曲目

1889年6月22日

グーリンカ	歌劇《ルスラーンとリュドミーラ》序曲
ボロディーン	《中央アジアの草原にて》
チャイコフスキイ	ピアノ協奏曲第1番より第1楽章
リームスキイ＝コールサコフ	《アンタール》
バーラキレフ	《ロシアの主題による序曲》
キュイ	《荘厳な行進曲》
ダルゴムィーシスキイ	《フィンランドの歌による幻想曲》
グラズノフ	《ステンカ・ラージン》

1889年6月29日

グラズノフ	交響曲第2番嬰へ短調
リームスキイ＝コールサコフ	ピアノ協奏曲
グーリンカ	《カーマリンスカヤ》
ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》より〈韃靼人の行進と踊り〉
ムーソルグスキイ	《禿山の一夜》
リャードフ	《管弦楽のためのスケルツォ第1番》
リームスキイ＝コールサコフ	《スペイン奇想曲》

演奏会はトロカデロのホールを満席にすることはできず、財政的には赤字であった。その理由について、リームスキイ＝コールサコフは自伝で、ベリヤーエフが大規模な広告を打たなかったことを直接の原因としているが、外国人がロシア音楽に少ししか重きを置いていないこと、多くの聴衆は未知の芸術を受け入れることはなく、知っているもの流行りのものを受け入れるのであり、過激な宣伝や有名な芸術家の出演もなかったために、ロシアの演奏会は失敗になったと語っている。しかし、熱心な観客としては、ドビュッシーやフォーレ、ラヴェルなどの作曲家や音楽評論家が演奏会に出席していた（井上 2009: 304）。

演奏された曲目について 1878 年のものと比べると、1889 年の演奏会は、声楽の独唱を伴う作品はなくピアノ協奏曲と管弦楽作品から構成されている。また、グーリンカとダルゴムィーシスキイを除けば、演奏会の企画者ベリヤーエフと親交のあった作曲家の作品が

取り上げられており、1850 年以降、パリで頻繁に演奏されていた A. ルビンシテーインやチャイコフスキイの作品は見られない。これらの選曲について、フランスにおいてスカンジナビア、ロシア、チェコの現代音楽の振興に貢献した、ジュリアン・ティエルソ Julien Tiersot (1857-1936) は 1889 年 6 月 30 日号の『メネストレル』誌で、次のように述べている。

ルビンシテーインは、あまりにも国際的であるとして除外されていた。くわえて、ロシア楽派の作品は、好みの傾向が特に当初は劇音楽に向けられていたが、〔今回の演奏会の〕プログラムは管弦楽曲と器楽曲で構成されており、2 つのコンサートではどちらも歌声が一切聞こえなかった (Tiersot 1889: 204) <sup>33</sup>。

今回の演奏会が管弦楽と器楽の分野に偏っていることは、1878 年のパリ万博の声楽作品が多く含まれていたロシア演奏会の選曲との比較からも確認できる。また、この批評からは、ルビンシテーインがロシア的ではないと認識されていたことが分かるが、同様のことは、1889 年 7 月 29 日付の『モニトゥール・ユニヴェルセル *Moniteur universel*』紙において、アドルフ・ジュリアン Adolph Jullien (1845-1932) によっても指摘されている。

国際的な作曲家ルビンシテーインはあらゆる楽派に由来し、ロシアの音楽家は自分たちの音楽家の 1 人として認識していない人物である。昨年パリで演奏活動をしたチャイコフスキイの音楽は一般に広がった。あまり個性的でなく、彼の音楽ロシア楽派と同じくらいドイツ楽派からも借用している。だから、ルビンシテーイン同様、彼は分派をなしている (Jullien 1889: 2) <sup>34</sup>。

ジュリアンは、ルビンシテーインだけでなくチャイコフスキイにも、作品の傾向が国

---

<sup>33</sup> Rubinstein avait été exclu, comme trop cosmopolite. En outre, bien que les efforts de l'école russe se soient portés de préférence, au début surtout, vers la musique théâtrale, les programmes se composaient d'oeuvres symphoniques et instrumentales : dans aucun des deux concerts on n'a entendu une seule note de chant.

<sup>34</sup> Rubinstein, compositeur international, qui procède un peu de toutes les écoles et que les musiciens russes ne reconnaissent pas pour un des leurs, puis Tchaikowsky, qui fit une campagne à Paris l'année dernière, et dont la musique, généralement diffuse et peu personnelle, emprunte autant pour le moins à l'école allemande qu'à l'école russe. Aussi, fait-il forcément bande à part, comme Rubinstein.

際的であるという指摘をしている。批評中に「昨年パリで演奏活動した」とあるように、万博の前年 1888 年に、チャイコフスキイはパリを訪れ、コロヌ管弦楽団を指揮し、3 月 4 日、11 日の 2 回の演奏会を通して、《管弦楽組曲第 3 番》や《弦楽のためのセレナード》、ピアノ作品などの自作を発表している。好意的に受け入れられたチャイコフスキイは、その後、1891 年にもパリを再び訪れ、コロヌ管弦楽団を指揮し、パリにおいて人気のロシアの作曲家になっていく。しかし、当時のフランスの音楽批評家は、ルビンシテーインとチャイコフスキイの国際的とみなされたグループを擁護し、ロシア 5 人組に対して反対する立場のものもいれば、その反対の立場をとるものもいた。特に、ルビンシテーインとチャイコフスキイは、反対派の激しい言葉によって攻撃されていた。マルー・エーヌ Malou Haine (n.d.-n.d.) は、このルビンシテーインとチャイコフスキイに対する強い態度やロシア人の作曲家として認めない考えは、同じロシア人作曲家キュイによって広められたと考察している (Haine 2012: 20)。1878 年から 1880 年までに『ルヴェ・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ』誌で、キュイのロシア音楽に関する論文が掲載されるが、この論文は、1878 年の万博のロシアの演奏会の準備することを目的としたものではなく、キュイがスポークスマンを務めるロシア 5 人組を紹介するために執筆された (Haine 2012: 18)。そのため、ルビンシテーインとチャイコフスキイは 1 つの章にまとめられ (1880 年 8 月 29 日号)、ルビンシテーインは国際的なピアニスト、作曲家であり、チャイコフスキイはルビンシテーインと共通する点が多いと述べられている。また、キュイは、2 人の音楽のロシア的な部分は一部に限定されているとし、5 人組に対してとは異なる態度をとっていた (Cui 1880: 273, 274) <sup>35</sup>。こういったキュイの態度に対して、『ルヴェ・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ』誌側は、これらの論文は、ルビンシテーインの才能を好意的に受け入れてきた西欧の聴衆の態度とは必ずしも完全に一致するとは限らないと注釈を入れているほどである (Bannelier 1880: 273) <sup>36</sup>。

キュイが広告塔となり、また 1889 年の万博のロシア演奏会の企画者ベリヤーエフの庇

---

<sup>35</sup> ルビンシテーインは作曲をドイツで学び、西洋的な職業音楽家を目指し、ロシア音楽の中心であったオペラ以外にも、交響曲や管弦楽曲など様々なジャンルの音楽を作曲している。また、ロシアでのヨーロッパ的な音楽の普及のために、サンクトペテルブルク音楽院を創設し、チャイコフスキイはその最初の生徒として音楽を学んでいる。一方で、リームスキイ＝コールサコフやボロディーの 5 人組はアマチュア音楽家出身の作曲家で、独学で作曲を学び、もともとは職業音楽家ではなく、他の職をもちながら作曲活動をしていた。その次の世代のグラズノフとリャードフは、リームスキイ＝コールサコフらと状況は異なるが、同じ潮流に位置する作曲家である。

<sup>36</sup> エリスは、『19 世紀フランスの音楽批評：パリのルヴェ・エ・ガゼット・ミュージカル誌、1834 年～1880 年』において、この注釈の筆者を編集長であったシャルル・バンリエだと推測している (Ellis 1995: 178)。

護も受けていた、このグループは音楽史において、ロシア「5人組 *les cinq*」、「力強い一団 *le puissant petit group*」として知られている集団であるが、このような名称は、1889年の万博でロシア演奏会の批評において、また、キュイの論文中においてもまだみられない。しかし、キュイは著書『ロシアの音楽 *La musique en Russie*』（1881）の中で、1856年にバラーキレフとキュイがサンクトペテルブルクで出会い、その後リームスキ＝コルサコフ、ボロディーン、ムースルグスキイが合流し、音楽芸術への活発な情熱によって友情の輪が形成されたこと、グーリンカとダルゴムィーシスキイから派生する「新しいロシア楽派 *la nouvel école russe*」は、過去の音楽作品を検証し、美学的な問題に関する活発な議論を重ねる中で、共通の理想を実現していったことを紹介している（Cui 1881: 70）。今回の演奏会の批評においては、ティエルソが『メネストレル』誌において、このキュイの著書を引用し、このグループの特徴を述べている。この批評からは、ロシアの音楽に理解のあったティエルソのロシア楽派に対する大きな期待が表れている。

芸術的な観点から見て、相互理解のために集う人々の間において、慣例に抵抗することを決意し、同じ理想を求めて、このような意見交換ほど実りあるものはない。私たちの 19 世紀の最大の芸術と文学の変動はそこから始まった。新しいロシア楽派は、将来、その新しい模範となるであろうし、それを疑う余地はあるまい（Tiersot 1889: 204）<sup>37</sup>。

1878 年のパリ万博のロシア演奏会では、ロシアの作曲家をグループや派閥で区別する批評はみられなかった。しかし、1889 年の万博のロシア演奏会においては、ティエルソやジュリアンのように、パリの批評家によって、はっきりとロシア的な作曲家と国際的な作曲家と区別がなされている。そして、新しいロシア楽派のグループが結成されてから約 30 年後、ルビンシテーインのように国際的な作曲家でない、西欧的ではなく、ロシア的とみなされた作曲家たちのグループの、その成果が演奏会では発表されたのである。このことは、パリにおけるロシア作曲家の理解、特にロシア 5 人組の音楽の理解を促進させたと言

---

<sup>37</sup> Tiersot, 1889 年 6 月 30 日号『メネストレル』誌 : Rien n'est plus fécond au point de vue artistique que ces échanges d'idées entre gens faits pour se comprendre, décidés à résister à la routine et recherchant un même idéal. Les plus grands mouvements artistiques et littéraires de notre dix-neuvième siècle ont commencé par là. La nouvelle école musicale russe en sera, pour l'avenir, un nouvel exemple, et non des moins probants.

える。

今回の演奏会の中で、多くの批評家に取り上げられた作品は、リームスキイ＝コールサコフの交響曲《アンタール》<sup>38</sup>、グラズノフの交響詩《ステンカ・ラージン》と《交響曲第2番嬰へ短調》、ボロディーンの《韃靼人の行進・踊り》である。まずは《アンタール》の批評からみていく。

《アンタール》は4つの部分からなる交響曲で、それぞれの楽章に I.〈アンタールの夢〉、II.〈復讐の喜び〉、III.〈権力の喜び〉、IV.〈愛の喜び〉という副題がついている<sup>39</sup>。この作品について、ティエルソは次のように述べている。

《アンタール》の音楽には、今の時代においてでさえ、我々がめったに超えられない、オーケストラの配色法の立体感と鮮やかさがある。旋律線は常に明瞭で、非常に形のはっきりした形式をしており、和声はやや豊かで、同じロシアから来た作品を知っている人が、そこで見つけないか心配してしまうような、どぎつさや耳障りな音もない。しかし、何よりも、非常に深いと言うよりはむしろ外面的であるが、この上なく生き生きとした、そして、無限の魅力がある詩情の感覚が作品全体を支配している。他のエピソードがベールに包まれた色彩を帯びている中、第3部は輝きに満ちた激しい変化の中で、時には官能的で、時には心を駆り立てるリズムと、絶え間なく更新され、多彩に変化する音色で、特に作品全体の中で際立っている。そこには、最上級の音楽性によってなされた豊かで多彩な想像力がある（Tiersot 1889: 204）<sup>40</sup>。

---

<sup>38</sup> 《アンタール》は当初は交響曲第2番嬰へ短調《アンタール》（1868）として作曲されたが、後に、交響組曲と改訂された（1897）。

<sup>39</sup> 《アンタール》のあらすじ：現世をはかなんでパルミラの廃墟に隠遁していた6世紀アラビアの詩人アンタール。彼はある日、一頭のカモシカを襲う巨大な鳥に槍を投げつけて追い払う。カモシカの正体はパルミラの妖精の女王ギュル・ナザールであった。彼は夢の中で女王の宮殿に招待されて、彼女から礼として「人生の3つの喜び」を贈ると約束される。

<sup>40</sup> La musique d'*Antar* a un relief et un éclat de coloris orchestral que, même à l'époque où nous sommes, l'on n'a guère dépassé. La ligne mélodique est constamment nette et d'une forme très accusée, l'harmonie assez riche, sans les duretés ni les tons criards que ceux qui connaissaient des oeuvres de même provenance pouvaient craindre de trouver ici ; mais, par-dessus tout, il règne sur l'ensemble de l'oeuvre un sentiment de poésie, plutôt extérieure que très profonde, mais extraordinairement vivante et d'un charme infini. La troisième partie, dans un mouvement véhément, plein d'éclat, ressort particulièrement dans l'ensemble de l'oeuvre, au milieu d'autres épisodes d'une couleur plus voilée, avec des rythmes tour à tour voluptueux et entraînants, des sonorités chatoyantes et sans cesse renouvelées. Il y a là une imagination abondante et riche qui est le fait d'une nature musicale de l'ordre le plus élevé.

1878 年の万博では、ロシア楽派の文明化されていない言わば野蛮な状態が指摘されていたが、この批評からは、ロシア楽派にはそれがつきものであると、この時点のパリにおいても思われていたことが分かる。一方、ロシア楽派にありがちな、どぎつさや耳障りさといった欠点が《アンタール》には見られないと述べられており、この作品は、1878 年に抱いたロシア音楽の印象とは違う、より好意的な印象を与える作品として捉えられていたことが分かる。また、ティエルソは、この作品の優れた点として、立体的で鮮やかな管弦楽法や絶えず変化し続ける音色を挙げ、また、形式がはっきりしていることや官能的で躍動的なリズムもこの作品の特徴的な部分であると述べている。管弦楽法についてのより具体的な批評は、1889 年 7 月 7 日号の『ギド・ミュージカル』誌で、カミーユ・ブノワ Camille Benoît (1851-1923) (ペンネーム：バルタザール・クラエ Balthazar Claës) によってもなされている。

アンタールのテーマは、アフリカ沿岸のアロエや岩山の中で摘み取られた、香りの強い野の花のようである。この要素と、[ウェーバーの歌劇]《オベロン》を起源にもついくつかホルンのささやきとフルートのアラベスクを除けば、すべてが作者によるものであり、すべてが新しく、心を奪われる。序章から、なんと魅力的なことだろう、なんてハープの絶妙な使用だろう、それは作者と弟子グラズノーフに共通する特徴的な表現方法である (Benoît 1889: 181) <sup>41</sup>。

ワーグナー信奉者であったブノワは、グラズノーフにも共通するハープの用法が絶妙であると述べているが、たしかに、《アンタール》の第 1 楽章では、ハープが特徴的に使用され独奏部分もある<sup>42</sup>。ロシア楽派におけるベルリオーズからの影響は、1878 年の万博時に指摘されたが、今回はそこにウェーバーからの、また、ホルンとフルートの用法についての影響が述べられている。このように、《アンタール》は個々の楽器の用法も特徴的であるが、その管楽器の楽器編成も独特である。第 2,3 楽章は木管楽器とトランペットが 2 管、

---

<sup>41</sup> Le thème d'Antar, paraît-il, a été cueilli, fleur sauvage au puissant arôme, parmi les aloès et les rochers de la côte africaine. A part cet élément, à part quelques soupirs de cor et arabesques de flute, qui remontent à *Oberon*, tout est de l'auteur, et tout est nouveau, captivant. Des l'introduction, que de choses délicieuses, quel emploi exquis de la harpe, trait particulier et commun à l'auteur et à son élève Glazounow.

<sup>42</sup> 《アンタール》は 1868 年に作曲されたが、リームスキイ＝コールサコフ自身が指揮をしていることから、万博の演奏会で使用されたのは 1875 年の改訂版（出版は翌年）と推測できる。

ホルン 4 本、トロンボーン 3 本にチューバという一般的な編成であるが、第 1,4 楽章ではそこからトランペット、トロンボーン、チューバが除かれた独特な編成となっている。この楽章間によって変わる楽器編成も変化に富んだ管弦楽法の 1 つの要因になったと考えられるであろう。

管弦楽法に対する同様の称賛は他の批評家によってもなされており、ワーグナー信奉者の中でも急進的な立場にいたジュリアンは次のように述べている。

この〔アンタールの〕物語を語るための最初の楽章は、たくさんの表現力豊かなモチーフと驚くほど豊かなオーケストレーションで構成されている。初めから終わりまで、耳を魅了し、語りによる生き生きとした声がなすように心を誘惑する、並外れて変化に富んだ印象的な楽章である。この作品は異常に長いにもかかわらず、何の疲れも感じさせない。ここにおいて、リームスキイ＝コールサコフ氏は巨匠の地位に到達している（Jullien 1889: 2）<sup>43</sup>。

このように、《アンタール》の豊かな管弦楽法は、ロシア楽派に理解のあったティエルソだけでなく、ワーグナー派のブノワやジュリアンといった別の立場の批評家にも高く評価されていたことが分かる。一方、ジュリアンは、聴く人を疲弊させないが、第 1 楽章の長さが長すぎるとことを認めている。アンタールの演奏時間は、I：約 12 分、II：約 5 分、III：約 5 分、IV 分：約 9 分となっており、確かに第 1 楽章は他の楽章に比べやや長いだろう。このような、《アンタール》の欠点については、他の批評家たちからも指摘されている。

副題とは裏腹に、《アンタール》は通常の交響曲とはほとんど似ていない。（...）実際には、標題の展開に対応していくつかのパートに分割された交響詩であるが、唯一の欠陥は、その主要な分割が明瞭でないことと、音楽を通して聴き手を導くとい

---

<sup>43</sup> 1889 年 7 月 29 日付『モニトゥール・ユニヴェルセル』紙：Tout le premier morceau, destiné à raconter cette histoire, est d'une abondance de motifs expressifs et d'une richesse d'orchestration tout à fait surprenantes ; c'est, d'un bout à l'autre, une page extraordinairement variée et saisissante, où l'oreille est charmée, où l'esprit est séduit comme par un récit fait de vive voix, et cela sans aucune fatigue, encore que cette composition soit d'une longueur inusitée. : ici M. Rimsky-Korsakoff s'est classé au rang des maîtres.

うよりも混乱させることである (Tiersot 1889: 204) <sup>44</sup>。

ティエルソは、《アンタール》は、交響曲という題をもちながら伝統的な交響曲と見なすことはできない、実際的には交響詩であり、その分割の仕方が不明確であると述べている。この交響曲という題については、1889年6月26日付の『フィガロ』紙において、フランク派であったシャルル・レティ Charles Réty (1824-1895) (ペンネーム：シャルル・ダルクール Charles Darcours) は、《アンタール》は「標題交響曲 *Symphonie à programme*」であると述べ (Réty 1889: 6)、エティシュは、1889年6月30日号『アール・ミュージカル』誌で「交響画 *tableau symphonique*」と述べている (Hettich 1889: 91)。このように、立場の異なった多くの批評家が、《アンタール》につけられた交響曲という題は、ふさわしくないと述べ、各人がこの作品は交響曲でない描写的な管弦楽作品であるとみなしている。1887年の万博の時には、一部の批評家が標題音楽そのものに対して否定的であったが、これらの批評からは、そこまでの態度はみられない。しかし、この批評家たちにとって、交響曲と名付けられる音楽には、それに相応しい音楽の形式や構造があり、決してそれは描写的な内容が優先させる音楽でないということと言えるだろう。この描写的な音楽について、ヴィクトラン・ジョンシエール Victorin Joncières (1839-1903) は、1889年7月1日付の『リベルテ *La liberté*』紙において、次のように述べている。

ロシア派のお気に入りと思われる標題音楽は、純粋な交響曲よりも明らかに高尚な分野ではない。しかし、ドイツの巨匠たちが理解しているように、交響曲の抽象的な音楽よりも、標題音楽がスラブ民族の願望に適していることは否定できまい。それは、彼らの驚くべき描写力に、そして、彼らが再現したいと望む絵画のような情景を、音の芸術によって、感知できるものにする彼らの驚くべき能力に、自由な飛躍を与えているのである (Joncières 1889: 2) <sup>45</sup>。

---

<sup>44</sup> 1889年6月30日号『メネストレル』誌 : *Malgré son sous-titre, Antar ne ressemble en rien à une symphonie régulière (...) C'est, en réalité, un poème symphonique divisé en plusieurs parties correspondant au développement d'un programme, dont le seul défaut est de manquer de clarté dans ses divisions principales et de dérouter l'auditeur plutôt que de le guider à travers l'oeuvre musicale.*

<sup>45</sup> *La musique à programme, que semble affectionner l'Ecole russe, est évidemment un genre moins élevé que celui de la musique symphonique pure. On ne peut nier cependant qu'elle ne réponde mieux aux aspirations de la race slave que la musique abstraite de la symphonie, telle que l'ont comprise les maîtres allemands. Elle donne libre essor à leurs étonnantes qualités descriptives, leurs remarquables facultés de rendre sensibles par l'art des sons les scènes pittoresques qu'ils*

ワーグナー信奉者でフランク派であったジョンシエールは、標題音楽は交響曲よりも高尚でないとしているものの、ロシア人たちにとっては適したジャンルであり、それらによって、彼らが望むように自由に音によって描く能力を得たことを述べている。実際、一部の批評からは交響曲としては受け入れられず、また、標題音楽としてみなされているとしても、これまでみた通り《アンタール》における描写力や豊かな管弦楽法は、それ自体が、パリにおいて、人々の耳を楽しませ、高く評価されていたのである。

リームスキイ＝コールサコフら次の世代の作曲家であり、彼らのグループに合流したグラズノーフは、キューイの著書『ロシアの音楽』においてはまだ紹介されていなかった。万博での演奏会では自作を指揮しているが、当時まだ 24 歳とかなりの若手の作曲家であった。しかし、演奏会で披露された 2 曲はプログラムの中心となる作品であり、その活躍を期待されていた新人作曲家であると言えるであろう。まずは、《ステンカ・ラージン》についてみていく<sup>46</sup>。この作品について、ティエルソは次のように述べている。

《ステンカ・ラージン》は、ほぼ《アンタール》と同じ優れた性質が見つかる交響詩である。配色法の鮮明さは少ないが、一方で、全体的な着想はより幅広く、非常に明確で論理的である。この作品は 3 つの主題で構成されている。パリでよく知られている民謡《ヴォルガの舟歌》、第 2 主題は非常に短く、野性的な特徴で、詩の主人公を特徴づける奇妙な調性をしている。最後に第 3 旋律は、魅力的な曲線をし、最も柔らかな響きで提示されている。これは捕らえられたペルシャの王女を表している。3 つの主題とも、素晴らしい芸術性によって展開され、扱われているが、ヴォルガの主題である最初のものは、作曲家が最もこだわった主題である。彼は絶えずそこに回帰し、繰り返し、千変万化し、時には思いもよらない壮大さを与えている。彼は〔ヴォルガ〕河を生きた巨大な人物にしている。彼の音楽的な風景は、ロシアの他の河、すなわち、ロシアの古典的な文学作品である、ゴーゴリの河の描写を彷彿とさせる。(…)このような自然への感覚、そして非常に独特で真に偉大な見地からの自然への感覚は、グラズノーフ氏の作品に顕著に見られる (Tiersot 1889:

---

veulent reproduire.

<sup>46</sup> 《ステンカ・ラージン》は、単一楽章の交響詩（演奏時間約 15 分）。ロシア農民運動の指導者ステンカ・ラージンとその部下の略奪、ラージンが捕らえ侍らせていたペルシャの姫、その姫の見た不吉な夢（ラージンが殺され、部下は牢獄に捕らえられ、姫はヴォルガ川の流れに巻き込まれる）、敗北を悟ったラージンが姫をヴォルガ川に投げ落とし、最後の突撃を仕掛ける様が描かれる。

ティエルソは《ステンカ・ラージン》の管弦楽法の鮮やかさはリームスキイ＝コールサコフには劣るが、民謡《ヴォルガの舟歌》を用いて川が絶え間なく変化していく様子を描く、グラズノフの自然の描写力の素晴らしさとその独特な感覚を称賛している。1878年の万博時にも、ロシア楽派の作品における民謡の使用については述べられているが、ここでは、その民謡が作品の核となっていることが述べられている。同様に、ジュリアンは次のように述べている。

《ステンカ・ラージン》の交響詩の中で、私たちはグラズノフのすべての若々しい自発性、ロシア楽派の本質的な優れた資質と明らかな欠点を見出すだろう。ヴォルガの船頭の歌のような、民謡のモチーフが非常に飾られ、頻繁に使われており、それがこの音画全体を構成している。並々ならぬ本能は、最も奇妙なリズムを組み合わせ、そこから並外れた荒々しく立体的な効果を引き出す。表現力豊かで柔らかな哀愁、そして、想像上の小さなドラマのエピソードすべてを音によって描写する稀有な能力がある。しかし、同様に、絵画的な効果や色彩への誇張された探求、オーケストラの展開や組み合わせの真の乱用、そして何よりも全体的な構想の欠如がある（Jullien 1889: 2）<sup>48</sup>。

<sup>47</sup> 1889年6月30日号『メネストレル』誌：*Stenka Razine*, est un poème symphonique dans lequel on retrouve à peu près les mêmes qualités que dans *Antar* : moins de vivacité dans le coloris, mais, par contre plus de largeur dans la conception d'ensemble, très claire et très logique. L'oeuvre est bâtie sur trois thèmes : une mélodie populaire bien connue à Paris, le Chant des haleurs du Wolga ; un deuxième thème, très court, de caractère sauvage et d'une tonalité bizarre caractérisant le héros du poème ; enfin un troisième chant, d'un charmant contour, exposé par les sonorités les plus douces : il personnifie la princesse persane captive. Tous trois sont développés et traités avec un grand art, mais le premier, le thème du Wolga, est celui sur lequel le compositeur a le plus insisté. Il y revient sans cesse, le reprend, le transforme de mille façons, et lui donne, parfois, une grandeur tout à fait imprévue. Il fait du fleuve un personnage vivant et énorme. Son paysage musical fait songer à la description d'un autre fleuve russe, celle de Gogol, morceau littéraire classique en Russie (...) Ce sentiment de la nature, et d'une nature d'un aspect très particulier et véritablement grand, on le retrouve à un degré éminent dans l'oeuvre de M. Glazounow.

<sup>48</sup> 1889年7月29日付『モニトゥール・ユニヴェルセル』紙：Dans son poème symphonique de *Stenka Razine*, on retrouve, avec toute leur spontanéité juvénile, les qualités essentielles et les défauts incontestables de l'école musicale russe : un emploi très habile et très fréquent des motifs populaires, comme le chant des bateliers du Wolga, sur lequel est bâti tout ce tableau musical, un instinct peu commun pour combiner les rythmes les plus étranges et pour en tirer des effets d'une violence et d'un relief extraordinaires ; une mélancolie expressive et tendre ; une habileté rare à décrire au moyen des sons tous les épisodes d'un petit drame imaginaire ; mais aussi une recherche exagérée de la couleur, de l'effet pittoresque, un véritable abus des développements ou des combinaisons d'orchestre et surtout l'absence de plan général.

ティエルソ同様に、ジュリアンも民謡を用い特徴的なリズムを伴った描写力の高さを評価しているが、一方で管弦楽法については多彩ではなく乱用と批判している。これは、管弦楽法の変化が激しすぎる、過多であるということであるが、これを過剰とするか、多彩とするかは批評家によって分かれるであろう。しかし、《ステンカ・ラージン》の管弦楽法は、ジュリアンにとって、それほど特徴的なものであったことは言えるだろう。くわえて、ジュリアンは全体的な構想の欠如を指摘している。これは、ジュリアンの批評基準からすれば必要であった器楽作品における伝統的な形式が欠けているということであろう。同様の批評として、レティは「これらの魅力的な一部分は、残念ながら際限のない音楽の冗長さに溺れている」と述べている（Réty 1889: 6）<sup>49</sup>。さらに、ジョンシエールは、次のように述べている。

彼は、やや長々とではあるが、稀有な管弦楽法の巧みさによって、ヴォルガの船頭の歌を展開した。この作品の均整は広がりすぎているが、それを考案した若き巨匠の力強い気質は否めない（Joncières 1989: 2）<sup>50</sup>。

このように、《ステンカ・ラージン》は、民謡を中心に作品を展開した、ロシア人に特有な豊かな管弦楽法を伴う見事な描写的な音楽であるものの、一部の批評家からは、そこには伝統的な明確な形式が見いだせないと指摘されていることが分かる。この従来の音楽形式の枠組みから逸脱したという評価は、《アンタール》でも述べられており、自由な形式と多彩な管弦楽法を用いた描写的な音楽は、両作品に共通する大きな特徴として、パリの批評家たちに認識されていたのである。

一方で、管弦楽法に関して、グラズノフの《交響曲第2番》では、1889年7月8日付の『ル・タン *le Temps*』紙で、ジョアネス・ヴェベール *Johannès Weber*（1818-1902）は次のように述べている。

第1楽章は理性的に始まる。その後、展開の途中で、突然、その存在理由が理解で

---

<sup>49</sup> 1889年6月26日付『フィガロ』紙：Ces pages séduisantes se trouvent malheureusement noyées dans un interminable délayage musical.

<sup>50</sup> 1889年7月1日付『リベルテ』紙：Il a développé un peu longuement peut-être, mais avec une rare habileté d'orchestration, le thème de la chanson des marins du Volga. Quoique les proportions de cette œuvre soient trop étendues, on ne saurait nier le tempérament vigoureux du jeune maître qui l'a conçue.

きない音楽的な氾濫が起こる。そのことによって、私はロシア人がまだジャンルを明確に区別する段階に至っていないという結論に達した。最低限のことをそこで予想している時、劇音楽かさもなければ描写的な音楽にしか適さない効果や、ロシアの作曲家が特に好みそうな器乐的な奇行が現れている。そうすると、交響曲の動機はこの上なく不幸である（Weber 1889: 3）<sup>51</sup>。

「音楽は他の芸術の形態を参照することなく、それ自体の語法で理解される必要がある」という批評基準にあったヴェベールは（Massin 2001: 176）は、本来であれば歌劇や標題音楽で用いるべき効果や管弦楽法を、グラズノーフが交響曲の中に取り入れていることは間違いであり、交響曲の正しい在り方をグラズノーフがまだ理解していないと述べている。一方で、ティエルソやエティシュは、この作品は伝統的な交響曲の形式については逸脱をしていないと述べている<sup>52</sup>。また、作品全体を統一するために、グラズノーフが 1 つ動機を変容させ全楽章で用いる、いわゆる固定楽想や循環形式に近い手法を使っていることが、1889 年 7 月 15 日号『アール・ミュージカル』誌において、エティシュによって指摘されている。

ロシアの若き作曲家による《交響曲嬰へ短調》は、古典的概念に基づいて考案され、提示されているが、冒頭の楽想が 4 つの楽章すべてに変容しても認識できるよう現れるという特殊性を示している。このことで、作品は多様性で失うものに統一感を得ている（Hettich 1889: 98）<sup>53</sup>。

同様の指摘はジュリアンによってもされている<sup>54</sup>。1 つの動機によって、作品全体の統一

---

<sup>51</sup> Le premier morceau commence raisonnablement; puis, au milieu des développements, arrive tout à coup un débordement musical dont on ne voit pas la raison d'être. J'en ai conclu que les Russes n'en sont pas encore à une distinction nette des genres. Quand on s'y attend le moins, apparaissent des effets qui ne sont à leur place que dans la musique ou dramatique ou descriptive, ainsi que des bizarreries instrumentales que les compositeurs russes paraissent affectionner. Puis les motifs de la symphonie ne sont pas des plus heureux.

<sup>52</sup> ティエルソ：1889 年 6 月 30 日号『メネストレル』誌 p.204、エティシュ 1889 年 7 月 15 日号『アール・ミュージカル』誌 p.98

<sup>53</sup> La symphonie en *fa dièse mineur* du jeune compositeur russe, conçue et présentée selon les préceptes classiques, offre cette particularité que la pensée initiale se retrouve dans les quatre morceaux, métamorphosée mais reconnaissable pourtant. L'œuvre gagne ainsi en unité ce qu'elle perd en variété.

<sup>54</sup> 1889 年 7 月 29 日付『モニトゥール・ユニヴェルセル Moniteur universel』紙 p.2

感を作り出す手法は、《ステンカ・ラージン》と共通するものである。《ステンカ・ラージン》では、民謡そのものを動機に用いていたが、《交響曲第2番》でもこの動機が民謡風であることは、ティエルソによって指摘されている<sup>55</sup>。民謡の使用によって、ロシアの作品が異国風であることは、1878年の万博時にも指摘されていたが、今回の演奏会においても、エティシュは次のように述べている。

スラブ人たちは音楽的な関わりにおいて、特に有利な点がある。彼らのとても美しく、豊富で、非常に変化に富んでいる民謡は、民族学において強い関心を与えてくれる。広大な領土に広がる人々は、当然のことながら、その創造的な能力にさまざまな影響を与えてきた。同様に、哀愁的な独特の感性がそれを占めていると考えるのは間違いだろう。言いようのない悲しみが刻み込まれた国民的旋律の他にも、活発で燃えるような喜びに満ちた旋律もある。ロシア民謡とそこから派生したロシアの作品を特徴づけるものは、最も非の打ち所がなく、気まぐれなリズムの自由さである。不均等な小節数で構成された音楽的なフレーズや、これらのフレーズの中で頻繁に変化するリズムを見つけることは珍しくない。さらに、西洋の音階を時々無視する主題は、古代ギリシャの旋法やリディア旋法（フラットの無いヘ音階）やドリア旋法（シャープの無いニ音階）から変わった味わいを借用している（Hettich 1889: 90）

<sup>56</sup>。

このように、ロシアの作曲家にとって、民謡は創作上の重要な靈感や素材として作用していることが指摘されている。そして、その借用からは、さまざま情感をもつ旋律や、不規則で自由なリズムやフレーズが生まれていること、また、西欧で発達した調性の音階を

---

<sup>55</sup> 1889年6月30日号『メネストレル』誌 p.204

<sup>56</sup> 1889年6月30日号『アール・ミュージカル』誌：Les Slaves sont particulièrement privilégiés sous le rapport musical. Leur chansons très belles, très nombreuses, extrêmement variées, offrent un puissant intérêt à l'ethnologie. Répandue sur d'immenses territoires, la population a tout naturellement subi dans ses facultés créatrices des influences multiples. Aussi, serait-ce une erreur de croire qu'un sentiment unique de mélancolie l'absorbe. A côté de chants nationaux empreints d'une indicible tristesse, il en est d'autres pleins d'entrain et de fouguese allégresse. Ce qui distingue la chanson russe et les compositions russes qui en sont dérivées, c'est la liberté la plus complète, la plus capricieuse du rythme. Il n'est pas rare de trouver des phrases musicales composées d'un nombre inégal de mesure et même des altérations fréquentes de rythme dans ces phrases. De plus, les thèmes dédaigneux parfois de la gamme européenne, empruntent une saveur étrange aux anciens modes grecs, le mode lydien (la gamme de fa sans bémol), et le mode dorien (la gamme de ré sans dièse).

避け、教会旋法などの使用もみられることも述べられている。この自由なリズムというのは、《アンタール》と《ステンカ・ラージン》でも指摘されており、それらは民謡から派生した結果であると言えよう。新しいロシア楽派の民謡に対する強い関心は、バラキレフがロシアの地方を訪れ民謡を収集したことや、リームスキイ＝コールサコフやチャイコフスキイが民謡を編纂して民謡集を出版していることから分かるであろう<sup>57</sup>。

最後に、ボロディーンの作品について、ティエルソは次のように述べている。

〔《ステンカ・ラージン》の次は〕、再び風景画で、ラムルー管弦楽団の演奏会です  
でに演奏され、すでに我々の知っているボロディーンの作品《中央アジアの草原で》  
である。〔《ステンカ・ラージン》と比べて〕それは同じような壮大さを目指してい  
るわけではないが、明快で独創性に溢れた魅力的な形式をしている。第2回目のコ  
ンサートでは、同じ作曲家の、未完成の歌劇《イーゴリ公》の重要な断片が紹介さ  
れた。リームスキイ＝コールサコフが管弦楽化した〈行進曲〉と、完全に作曲家本  
人が作曲した〈韃靼人の踊り〉。ボロディーンの音楽形式は、彼の同胞の多くのそれ  
よりも、我々に馴染みのある形式に類似している。明確な主題のエール・ド・バレ  
は、交響的に展開され、多彩な輝きで管弦楽化されている（Tiersot 1889: 204）<sup>58</sup>。

新しいロシア楽派の好む標題音楽である音画《中央アジアの草原で》はすでに、1884年  
にラムルー管弦楽団で演奏されており、今回の演奏会では、歌劇《イーゴリ公》の〈韃  
靼人の行進・踊り〉の方がより注目されている。ここでも、ロシア楽派全般に言われる、そ  
の管弦楽法の多彩さが評価されている。一方で、形式については、フランスのグラントペ  
ラに見られるエール・ド・バレとの類似性が指摘されている。それぞれの曲について、ヴ  
ェベールは〈韃靼人の行進〉について、次のように述べている。

---

<sup>57</sup> 安原雅之の調査『ロシア民謡集の研究（1）：18世紀末から19世紀にかけてロシアで刊行された民謡集について』（2015）によれば、バラキレフ、リームスキイ＝コールサコフ、チャイコフスキイは、共に2冊ずつロシア民謡集を出版している。

<sup>58</sup> 1889年6月30日号『メネストレル』誌：C'est encore un paysage que le morceau de Borodine : *Dans les steppes de l'Asie centrale*, déjà connu de nous par les exécutions des concerts Lamoureux. Il ne vise pas à la même grandeur, mais il est d'une forme charmante, très clair et plein d'originalité. Du même compositeur, le second concert nous a fait connaître d'importants fragments de l'opéra qu'il a laissé inachevé, le *Prince Igor* : une *marche*, orchestrée par M. Rimsky-Korsakow, et les *Danses polovtsiennes*, entièrement de sa composition. Les formes musicales de Borodine se rapprochent beaucoup plus que celles de la plupart de ses compatriotes des formes qui nous sont familières; ses airs de ballet, aux thèmes très nets, sont développés symphoniquement et orchestrés avec beaucoup d'éclat.

最もロシア的だったのは、支離滅裂でもなく、色あせてもおらず、グロテスクでもない、歌劇《イゴール王子》の〈韃靼人の行進〉であった。(…)これは行進というより個性的な踊りである。半音階の連続が非常に適切な役割を果たしている。野性的で、ほとんど野蛮な音楽である (Weber 1889: 3) <sup>59</sup>。

パリの批評家にとって、ロシア楽派の音楽は野性的で未開の状態であると認識されていたことは、1878年の万博時に述べたが、その認識は今回の演奏会においても引き継がれており、ヴェベールはこの作品の野性的で野蛮な特徴から、〈韃靼人の行進〉がロシア的であると述べたと考えられる。同様の批評は、エティシュによっても指摘されている。

プログラム冊子で、韃靼人は野蛮な未開原住民であったと伝えている。私たちは、〔〈韃靼人の行進〉の〕半音階の連続を聴いて、それを推察した。これらの和声は大胆で、意図的な荒々しさなのである。同じ歌劇の〈踊り〉は、輝かしい管弦楽法と巧みに組み合わされた芸術的なバロック様式ではあるが、行進曲のような野蛮な猛烈さはない (Hettich 1889: 98) <sup>60</sup>。

半音階の連続はヴェベールでも指摘されていたが、エティシュの批評では、この半音階そして大胆な和声から荒々しさと韃靼人の野蛮さが生まれていることが述べられている。一方で、〈韃靼人の踊り〉はその要素は見られないと述べられている。

以上のように、1889年の万博のロシアの演奏会では、ルビンシテーインやチャイコフスキのように国際的とみなされた作曲家ではなく、5人組を中心とした作曲家の作品が演奏された。そして、ドイツや西欧とは異なるロシア独自の音楽の創作を目指した彼らの新しいロシア楽派が、管弦楽法においては、時には過剰であるが、その多彩さが評価されていたこと、また、その音楽によって描写する能力には非常に長けているものの、そのこ

---

<sup>59</sup> 1889年7月8日付『ル・タン』誌: Ce qu'il y avait de plus russe, sans être ni incohérent, ni terne, ni grotesque, c'était une marche polovtsienne de l'opéra le Prince Igor, de M. Borodine. (...) C'est une danse caractéristique plutôt qu'une marche; les successions chromatiques y jouent un rôle bien approprié; c'est de la musique sauvage, presque féroce.

<sup>60</sup> 1889年7月15日号『アール・ミュジカル』: Les Polovtsi, nous dit le programme, étaient une peuplade sauvage. Nous l'aurions divine, en entendant ses successions chromatiques, ces harmonies audacieuses et d'une rudesse voulue. Les danses du même opéra, quoique brillamment orchestrées et d'un baroque artistique savamment combiné, n'ont pas l'impétuosité farouche de la Marche.

とによって生じる伝統的な枠組みからの逸脱は、形式を不明確にしていと指摘されていることが分かった。さらに、作曲家たちの靈感や素材として民謡が大きな役割を果たし、その印象的な旋律や自由やリズムを生み出していることも指摘されたことが分かった。このように、1889 年の万博の演奏会では、1878 年の万博時にも増して、ロシア音楽の特に 5 人組による音楽の特徴がパリに印象づけられたのである。そして、その魅力をロシアらしさと捉え、徐々に受け入れていったのである。この新ロシア楽派への強い期待というものは、ティエルソの批評「この 2 回のコンサートで聴いた作品の多くが、やがて私たちのシンフォニック・コンサートのレパートリーを豊かにしてくれることは間違いありません (Tiersot 1889: 205)」や<sup>61</sup>、エティシュの次の批評にはっきりと表れている。

ロシア楽派は存在するが、今日では誰もそれを否定することなど考えないだろう。我々のオーケストラの指揮者が、随分前からいつも同じ作品であるプログラムに大きく変化をつけるために、そこからすくい取ってくださいように。この楽派は育った国を超えてまだほとんど広がっていません。ロシアがフランス近代楽派を採用したように、フランスがそれを採用しますように、最初に、その頭である天才ベルリオーズに敬意を表す (Hettich 1889: 99) <sup>62</sup>。

---

<sup>61</sup> 1889 年 6 月 30 日号『メネストレル』誌 : Il n'est pas douteux que plusieurs des oeuvres que nous ont fait connaître ces deux concerts viennent enrichir prochainement le répertoire de nos concerts symphoniques.

<sup>62</sup> 1889 年 7 月 15 日号『アール・ミュジカル』誌 : Il existe une école de musique russe, personne aujourd'hui ne songerait à le nier. Que nos chefs d'orchestre y puisent largement pour varier leurs programmes, toujours les mêmes depuis trop longtemps. Cette école n'a guère rayonné encore hors du pays où elle a grandi. Que la France l'adopte, comme la Russie adopta l'Ecole moderne française, en rendant hommage, la première, au génie de son chef Berlioz.

### 1-3 1893 年 エコー・ド・パリによるロシア音楽祭

第1章第1、2節では、パリでロシア音楽が広く紹介されるきっかけとなった2つの万博での演奏会についてみてきた。これらの万博以降、パリではラムルー管弦楽団やコロヌ管弦楽団の演奏会を中心に、徐々にロシアの作品が取り上げられるようになっていくが、その受容がより顕著になるのは、両国の関係がより親密になる1893年におきた政治と音楽が関連する出来事以降である（Jacono 2003: 1096）。

フランスとロシアの政治的な関係は、1891年の政治協定から始まり、92年に軍事協定が成立し、94年には最終的に承認された露仏同盟によってより強いものになる。この同盟はドイツ・オーストリア＝ハンガリー・イタリアの三国同盟の脅威に備えることを目的としている。1893年、フランス海軍の新たな戦艦の進水式に出席するため、ロシア海軍将校が来仏しているが、パリでは仏露友好の雰囲気盛り上げる音楽イベントがいくつか催された。日刊紙『エコー・ド・パリ *L'Écho de Paris*』主催のロシア音楽祭 festival russe は、エデュアル・コロヌ Édouard Colonne（1838-1910）指揮、コロヌ管弦楽団によって、シャトレ劇場で1893年10月15日に開催された。グローテは、エコー・ド・パリ新聞社の主催によるロシア音楽祭は、フランスとロシアの外交政策の展開が世論や国民に受け入れられることを促進するための文化プログラムであると指摘している（Groote 2014: 43）。演奏会には多くの文化人、芸術家、政府関係者、パリのエリート、報道関係者などが出席し、観客数は2000人ほどの満席となり、演奏の最後には皆でロシア国歌を歌い、熱気に包まれた演奏会は大成功を収めたという（Réty 1893: 3）<sup>63</sup>。以下は演奏された曲目である。

(表 1-3)	第1部	
	ボロディー	交響曲第2番ロ短調 (Allegro, Andante, Finale)
	キュイ	カヴァティーナ (op.25-3)
	ルビンシテーイン	《囚人の夢》
	チャイコフスキ	ドン・ファンのセレナーデ
	ルビンシテーイン	歌劇《フェラモルス》の2つのエール・ド・バレ
	ラフマニノフ	前奏曲op.3
	アレンスキー	《バッソ・オスティナート》op.5-5
	ピエルネ	《フラテルネル》
第2部		
	リームスキ＝コルサコフ	《アンタール》
	チャイコフスキ	《ただ憧れを知るものだけが》
	コラチェフスキー	《オーバード》
	ルビンシテーイン	《恍惚》
	チャイコフスキ	《なぜ?》
	グーリンカ	歌劇《皇帝に捧げし命》よりスサニンのアリア

(1893年10月14日付『エコー・ド・パリ』紙)

<sup>63</sup> 1893年10月16日付『フィガロ紙』

ロシア音楽祭のプログラムは、ガブリエル・ピエルネ Gabriel Pierné (1863-1937) の《フラテルネル *Fraternelle*》<sup>64</sup>を除きロシアの作品のみで構成されており、演奏会の最後にはフランス国歌とロシア国歌が歌われた。管弦楽作品、声楽作品、ピアノ作品とさまざまなジャンルの作品が演奏されているが、エティシュ（ペンネーム：A. エレ A. Héler）は、1893年10月19日号の『アール・ミュージカル』誌において、これらの中で、特に芸術的価値のある作品は、ボロディーンの《交響曲第2番ロ短調》とリームスキ＝コールサコフの《アンタール》であると述べている（Hettich 1893: 42）。また、同様のことは、1893年10月22号『ギド・ミュージカル』誌において、ユグ・アンベール Hugues Imbert (1842-1905) によっても指摘されている（Imbert 1893: 410）。まず、ボロディーンの交響曲のそれぞれの楽章について、エティシュは次のように述べている。

ボロディーンの荒々しく力強い《交響曲第2番》の〈アレグロ〉と、メランコリックな上品さが第1部（アレグロ）と非常に鮮明な対比を生み出す〈アンダンテ〉は、惜しみなく拍手喝さいを浴びた。それらは、ディテール、色彩、そして極めて魅惑的な音色において巧みな作品である。拍子の変化やさまざまなリズムがとても独創的な第3部は、やや奇妙に思われ、やや好みに合わなかった（Hettich 1893: 42）

<sup>65</sup>。

エティシュは〈アレグロ〉と〈アンダンテ〉を特に高く評価している。その特徴に、色彩や音色を挙げているが、これらはこれまでにパリで紹介されてきたロシア作品に共通する優れた特徴である。エティシュの好みには合わなかったようであるが、第3部の独創的なリズムや拍子というのも、やはりこれまでに述べられてきたロシア音楽の特徴である。つまり、エティシュにとっては、この作品は極めてロシア的な作品であるとみなされたと考えられる。

一方、フランスにおける数少ないブラームス支持者であり、また、ロシア音楽に関して

---

<sup>64</sup> 《フラテルネル》はエコー・ド・パリ紙が企画したコンクールの優勝作品で、ロシア国家に敬意を表したマルク・リベラット Marc Libérât (n.d.-n.d) 歌詞によるカンタータで、ロシア国歌とマルセイエーズの断片が用いられている。

<sup>65</sup> 1893年10月19日号『アール・ミュージカル』誌：L'*allegro* de la Deuxième Symphonie de Borodine, farouche et énergique, et l'*andante*, dont la distinction mélancolique forme une opposition si vive avec la première partie, ont été aussi applaudis sans réserve. Ce sont des pages exquises de détails, de couleur, d'une sonorité vraiment captivante. La troisième partie, si originale avec ses changements de mesure et ses rythmes différents, a paru un peu étrange et a peut-être moins plu.

は、ルビンシテーインとチャイコフスキイに関する書籍を執筆しているアンベール (Charlton 2001: 88) は、同じ交響曲について、次のように批評している。

この交響曲において、(...) ボロディーンは、作品の統一感に国民性を付与する、古いロシアの記憶とそのどっしりと威厳のある騎士を想起させたいと考えていた。第 1 部は、昔の王たちの集いに私たちを招き入れる。弦楽器の太い弦の上で示される冒頭のフレーズは、高揚感と野性味を同時に呼び覚ますようなものであり、堂々とした出で立ちである。展開部は冒頭の美しさに対応していない。我々の注目する〈アンタール〉において、ハープのアルペジオを伴う、クラリネットとホルンの優美なフレーズによって、作者はスラブのバイヨン〔トルバドゥール〕の古い歌を連想させたいと考えていた。時として、常に明瞭で不協和を避けたその管弦楽法は、ベルリオーズの手法を思い起こさせる。これは厳密な意味での交響曲ではなく、音楽的なメロドラマである。〈フィナーレ〉は活気にあふれ、グズラ〔単弦の民族楽器〕や笛の音が聞こえてくるような、ケルメス〔村祭り〕や民衆の祭りのようなものである (Imbert 1893: 410) <sup>66</sup>。

アンベールはロシア楽派の発展にベルリオーズの音楽が寄与したことは、キューイの『ロシアの音楽』(1881) でもすでに指摘されているが、ここでは、その印象的な管弦楽法はベルリオーズからの影響が指摘されている。また、国際的な作風とみなされていたルビンシテーインやチャイコフスキイを擁護する立場と考えられるアンベールは、ボロディーンの交響曲を、同じロシア作曲家による交響曲ではあるが、古いロシアの様子を想起させるような描写的な内容から、伝統的な交響曲としてみなしていないことも分かる。同様の指摘は 1889 年の万博の演奏会で取り上げられた、リームスキイ＝コールサコフやグラズノ

---

<sup>66</sup> 1893 年 10 月 22 日号『ギド・ミュージカル』誌 : Dans sa *Symphonie*, (...) Borodine a voulu évoquer le souvenir de la vieille Russie, de ces peuples un peu massifs et majestueux, ce qui donne à l'ensemble de la composition un caractère national. La première partie nous introduit dans les assemblées des anciens princes russes. La phrase initiale, indiquée par les instruments à archets sur la grosse corde, est une sorte d'appel d'un sentiment élevé et sauvage tout à la fois ; elle est d'une fière allure. Le développement ne répond pas à la beauté du début. Dans l'*Andante*, où nous remarquons, à côté des arpèges de la harpe, de jolies phrases de clarinette et de cor, l'auteur a voulu rappeler les vieux chants des *bayans* (troubadours) slaves : par moments, l'orchestration, qui est toujours claire et évite les dissonances, remet en mémoire le faire de Berlioz. Ce n'est pas de la symphonie proprement dite, mais du mélodrame musical. Le *finale* a beaucoup d'entrain ; c'est une sorte de kermesse ou de fête populaire, où l'on croit percevoir les sons de la guzla et de la flûte.

ーフの交響曲でもみられた。つまり、ここでも、ロシア 5 人組やその一派による交響曲は、管弦楽法に優れた描写的な音楽の傾向があるものの、伝統的な交響曲から逸脱しているとみなされていたと言える。一方で、作曲家アルフレッド・ブリュノー Alfred Bruneau (1857-1934) は、1893 年 10 月 17 日付『ジル・ブラス *Gil Blas*』紙において、次のように述べている。

断片を聴いたばかりの《交響曲ロ短調》は、リームスキイ＝コールサコフ氏の作品のように、伝統から解放され、文学に浸っているわけでは全くないが、形式から自由でありながら、大衆的な性質にとらわれない、頑強で堅実な作品である。特に、重厚なスラブ舞曲の雰囲気に基づく最終楽章は、絶えず入れ替わる一様でない拍子の気まぐれさの中、非常に独特な靈感をもっている。最初の〈アレグロ〉と〈アダージョ〉は、巧みな技術によって管弦楽化され、荒削りで野蛮な詩情の香りが入り込んでいる (Bruneau 1893: 3) <sup>67</sup>。

このように、一部の批評家からは、伝統的な交響曲の枠組みから逸脱したと批判されたボロディーンの形式を、ブリュノーは逆に自由な形式として好意的にとらえている。むしろ、自由で大衆的でない堅実な作品として、また、変化に富んだリズムや管弦楽法、詩情を高く評価している。つまり、ブリュノーのような伝統に対して保守的でない立場からは、ボロディーンの交響曲にみられる新しい魅力が、評価すべき要素として捉えてられていることが分かる。

もう 1 つの重要な作品である《アンタール》は 1889 年のパリ万博で演奏されていたが、レティはパリの音楽界に与えたその強烈な印象を思い出しながら、4 年経った今もなお、この作品に対する興味と感動は薄れていないことを述べている (Réty 1893: 3) <sup>68</sup>。また、1893 年 10 月 17 日付の『エコー・ド・パリ』紙において、アンリ・ボエ Henry Bauër (1851-1915) は次のように述べている。

---

<sup>67</sup> La Symphonie en Si mineur, dont nous venons d'entendre des fragments, est une oeuvre vigoureuse et ferme, non point aussi dégagée des traditions et aussi imprégnée de littérature que celle de M. Rimsky-Korsakov, mais libre de formes cependant et d'essence bien populaire. Son dernier morceau notamment, bâti sur les airs des lourdes danses slaves, est d'une verve très particulière en sa fantaisie des mesures diverses constamment alternées. Le premier *allegro* et l'*adagio* sont instrumentés avec une large maîtrise, où entre comme un parfum de poésie fruste et sauvage.

<sup>68</sup> 1893 年 10 月 16 日付『フィガロ紙』

それは、最も個性的で興味深く、私に言わせれば、ロシアの中で最も才能のある音楽家の交響詩である。すなわち、それはアンタールであり、コロヌ氏と彼の演奏家たちが、最高の賞賛に値する幅広さ、正確さ、芸術的理解をもって我々に再現してくれる、見事な豊かさ、多様性、色彩をもった作品である（Bauër 1893: 1）<sup>69</sup>。

《アンタール》は 1868 年の初版では交響曲と題されていたが、1897 年の第 3 版では交響組曲に変更されている。一方、ロシア音楽祭で、《アンタール》は交響詩として紹介されており、この演奏会で実際に演奏されたのが第何版は定かではないが、伝統的な交響曲とは異なる描写的な器楽作品としてみなされていたことは確かであろう。ボエは《アンタール》を高く評価しているが、ブリュノーは、より具体的に次のように述べている。

私の考えでは、今聴いたすべての作品の中で最も注目すべき作品である《アンタール》は、その強烈な近代性、足取りの自由さ、形式の斬新さ、描写力、そして何よりも、その国民性と民族性によって我々に深い感動を与えた。（...）これは、従来の規則通りの 4 楽章の区切りによって意図的に書かれた交響曲である。しかし、ここでは伝統的な秩序、この種の詩の古典的な構築感は徹底的に変更されている。表現上の意味に至るまで更新されていないものではなく、最も広大で、高い独立性を証明していないものはない。実際、我々は、学校で強要された繰り返し、転調、テーマの再現を何も見つけることができない。そして、自身の詩的幻想のみに従う作者は、交響曲を器楽的な物語に変えている。そこにおいて、彼は壮大な風景や耳に快く信じられないほどの幻を描写するだけでなく、人間の 3 つの偉大な感情、すなわち、復讐、力、愛を緻密な研究によって描いている（Bruneau 1893: 2）<sup>70</sup>。

---

<sup>69</sup> C'est un poème symphonique du plus personnel, du plus curieux et, selon moi, du mieux doué des musiciens russes ; c'est *Antar*, une composition d'une richesse, d'une variété et d'une couleur merveilleuses que M. Colonne et ses musiciens nous restituent avec une largeur, une sûreté, une compréhension artistique dignes des plus grands éloges.

<sup>70</sup> 1893 年 10 月 17 日付『ジル・ブラス』紙 : *Antar*, l'oeuvre la plus remarquable, à mon sens, de toutes celles que nous venon d'entendre, nous a frappé par sa modernité intense, sa liberté d'allure, sa nouveauté de formes, sa puissance de descriptive et, principalement, par son caractère national et populaire.(...) Voilà une symphonie volontairement conçue dans la coupe des quatre morceaux réglementaires. Mai ici l'ordonnance traditionnelle, l'architecture classique de ce genre de poèmes sont profondément modifiées et il n'est pas jusqu'à sa signification expressive qui ne soit renouvelée et qui n'atteste la plus large et la plus haute indépendance. Nous n'y trouvons, en effet, aucune des reprises, des modulations, des retours de thèmes imposés par l'école, et l'auteur, n'obéissant qu'à sa fantaisie de poète, transforme la symphonie en un conte instrumental où, non seulement il décrit des paysages grandioses et fait surgir d'exquises et fantastiques apparitions,

この批評からは、いかに《アンタール》が、音楽学校で教えられるような伝統的な交響曲の形式や作曲法から自由になり新しいことを行い、単に音楽によって描写をするだけでなく人間の感情まで表現するに至る革新的な作品として、高く評価されていることが分かる。つまり、さきほどのボロディーンの交響曲と同様に、ブリュノーは、《アンタール》を新しい器楽作品の魅力や在り方を示す音楽として肯定的に捉えているといえる。一方で、1878年と1889年の両万博の演奏会においてみられた、器楽作品における伝統的な形式を重んじる批評は、もちろん、1893年にもみられる。アンベールは、リームスキイ＝コールサコフだけでなく、ボロディーンやバラキレフなどロシアの新しい作曲家たち全体に対して、次のように述べている。

これらの作品すべてには、和声法と管弦楽法を近代化したいという願望、旧套を脱したいと言う願望、この上なく描写的な音楽を作りたいという強い願望がある。そこにはスラブの香りが漂っている。しかし、我々は、彼らが世界最高の意志をもっているにもかかわらず、独創性に欠け、何よりも旋律的な着想に幅がないことをしばしば非難している。支離滅裂さが表れすぎている。つまり、詩的な音画は常に正確に描かれているわけではなく、最終的には、作品の統一性から解放された単調な様相は、聞き手を疲れさせるのである。我々は、若いロシア楽派が試みた崇高な努力を全面的に認めているが、我々の義務は、彼らの意図の実現にあたっての不完全さを指摘することである（Imbert 1893: 410）<sup>71</sup>。

このように、新しいロシア楽派の音楽的思考や努力を認め、評価しつつも、それらを実現するだけ技量がロシア人にはまだ備わっていないと、アンベールは述べている。

1893年のエコー・ド・パリ主催のロシア音楽祭は、パリの聴衆にとって、まだ知らない

---

mais où il peint aussi en une étude scrutatrice les trois grandes passions humaines : la Vengeance, le Pouvoir et l'Amour.

<sup>71</sup> 1893年10月22日号『ギド・ミュージカル』誌：Il y a dans toute cette oeuvre un désir de moderniser l'harmonisation et l'orchestration, — de fuir les sentiers battus, — une volonté bien marquée de faire de la musique descriptive au premier chef. Le parfum slave s'en dégage. Mais nous lui reprochons souvent, et cela malgré la meilleure volonté du monde, un manque d'originalité et surtout de largeur dans l'idée mélodique. Le décousu s'y révèle trop ; la peinture musicale du poème n'est pas toujours exactement rendue ; enfin, de l'ensemble de l'oeuvre, se dégage une teinte uniforme, qui peut fatiguer l'auditeur. Nous approuvons entièrement les nobles efforts tentés par la jeune école russe ; mais notre devoir est de lui signaler les imperfections qui existent dans la réalisation de ses tendances.

ロシアの新しい作品を多く知る機会になったわけでないが、ボロディーンの《交響曲第 2 番》やリームスキイ＝コールサコフの《アンタール》といった作品を通して、伝統的な枠組みに縛られない、豊かな管弦楽法、自由なリズムや形式などが新しい音楽の魅力として、一部の批評家には再認識される機会となったであろう。これらの新しい近代的な要素は肯定的にも否定的にも捉えられているが、その伝統にとらわれない革新的なものをロシアの特徴であるとパリの批評家たちは認識していたのである。

ところで、アンベールは、今回取り上げられたロシアの作曲家について、1889 年のパリ万博のロシア演奏会で A. ルビンシテーインの作品が演奏されなかったのは、ドイツ楽派寄りで新ロシア楽派とは傾向が異なる作曲家であったからであるが、今回の演奏会でコロヌがルビンシテーインを取り上げたのは、彼の偉大な名声を考えれば妥当であると指摘している。一方で、ロシア楽派の未来を担うグラズノーフが取りあげられなかったことについて残念に思うとも述べている (Imbert 1893: 410)<sup>72</sup>。この批評からは、1878 年と 1889 年の万博を経て、1893 年のパリの聴衆は、ロシア音楽の潮流について、ロシア 5 人組を経て次の世代まで認知していること、そして、その中でもグラズノーフに対して期待をもっていたことが分かる。実際、グラズノーフは 1889 年のパリ万博のロシア演奏会で、自作の指揮をして好評を博している。

ロシアの新しい世代に対する知識は、ロシア音楽祭と時期を同じくして 1893 年 10 月に出版された、アルベール・スビ Albert Soubies (1846-1918) の『ロシア音楽史の概説書 *Précis de l'histoire de la musique russe*』で紹介されている。著書の中でスビは、グラズノーフをはじめ、アントン・アレンスキー Anton Arensky (1861-1906)、アナトーリイ・リャードフ Anatoly Lyadov (1855-1914)、アレクサンデル・ザジツキ Aleksander Zarzycki (1834-1895)、エドゥアルド・ナープラヴニーク Eduard Napravnik (1839-1916) などを新しい世代の作曲家として取り上げている。その中でもグラズノーフは、最も冒険的 (aventureux) で向こう見ずな (téméraires) 作曲家であるとして、次のように述べられている。

グラズノーフ氏の作品において<sup>73</sup>、おそらく複雑さへの過剰な嗜好、知識や研究の

---

<sup>72</sup> 1893 年 10 月 22 日号『ギド・ミュージカル』誌

<sup>73</sup> 著書では、管弦楽作品の《ステンカ・ラージン》、《海》、《森》、2 つの交響曲、3 つの弦楽四重奏などが紹介されている (Soubies 1893: 98)。

ある種の乱用を不満に思う人もいるかもしれないが、彩色への熱意、画趣に富む鮮やかさ、ロシア的な気質と民謡の見事な使用を手放しに称賛しなければならない。彼の管弦楽法は非常に个性的であり、彼の着想はしばしば味わい深いのである (Soubies 1893: 98) <sup>74</sup>。

このように、グズノーフはバラキレフらの新しいロシア楽派の真の後継者とみなされ、次の世代を担う作曲家として期待されていたのである。

1893 年のロシア海軍将校の来仏に際して、パリではロシア音楽祭以外にも、仏露友好の雰囲気盛り上げる音楽イベントが仏露祭 *Fête franco-russe* としていくつか開催されている。

オペラ座では芸術アカデミーによってガラ・コンサートが開催され、前半はアカデミー会員によるフランスの作品が、ロシア祭 *Fête russe* と名付けられた後半は、ロシアの作品が演奏された。

(表 1-4)

フランスの作品

マスネ	歌劇《ラオールの王》序曲
トマ	歌劇《ハムレット》より第4幕とバレエ〈春の祝典〉
サン＝サーンス	《ヴィクトール・ユゴー賛歌》(管弦楽)
レイエール	歌劇《サランボ》よりテラスの情景
パラディール	歌劇《祖国》よりバレエ
グノー	歌劇《ファウスト》より第5幕

ロシアの作品

グーリンカ	歌劇《皇帝に捧げし命》より間奏曲とフィナーレ
チャイコフスキイ	歌劇《エフゲニー・オネーギン》よりポロネーズ
A.ルビンシテーイン	《チェルケスの踊り》
ヴィダル	《ロシアの民謡にもとづく踊り》

1893 年 10 月 26 日号『アール・ミュージカル』誌 p.52

取り上げられたロシアの作品に、ロシア 5 人組の作品はなく、グーリンカとルビンシテーインという、パリではすでによく知られた前の世代の作曲家の作品と、チャイコフスキイの小品が演奏されている。パリ音楽祭や 1889 年の万博と比べるとロシア楽派の新しい作品が演奏されたとは言えないであろう。しかし、これまで、オペラ座以外の場所、つまり市民階級の人々を対象としたパドゥルー管弦楽団などの演奏会でしか演奏されていなかったロシアの作品が、断片だとしても、パリの音楽の中心であるオペラ座において演奏

<sup>74</sup> Dans ce qu'écrit M. Glazounoff on pourrait regretter sans doute le goût excessif de la complication, un certain abus du savoir et de la recherche, mais il y faut louer presque sans réserve la chaleur du coloris, l'éclat pittoresque, l'usage heureux du caractère russe et du chant populaire. Son orchestration est très personnelle et ses idées sont souvent pleines de saveur.

されるというのは重要な出来事である。このガラ・コンサートは、19世紀後半のオペラ座に通う上流階級の人々にも仏露友好をアピールした出来事だと考えられる。実際、「公演は舞台上でなく客席である（anon. 1893: 347）」<sup>75</sup>と指摘されるほど、大勢の軍人や政治家、華やかな貴族たちが参列していた。くわえて、フランスの作曲家であるポール・ヴィダル Paul Vidal (1863-1931) のロシア民謡にもとづく作品が演奏されたことも、仏露の友好的な印象を与えたであろう。演奏会の最後には出演者全員でロシア国歌を歌い、「皇帝万歳、ロシア万歳」、「フランス万歳」の歓声と共に大盛況のうちに幕は閉じられ、フランスにもたらされた新たな力と、その存在に対する安心感から忘れられない夜となった（anon. 1893: 347）<sup>76</sup>とあるように、曲目の面ではロシア音楽の新しい知識を得る内容ではなかったが、このガラ・コンサートは、パリの人々にとってもロシアという国をより友好的で親密な存在に感じる事ができた音楽的な出来事だと言えるであろう。

次に、コロヌ管弦楽団が仏露祭の一環で行った、1893年10月22日の演奏会について見ていく。

（表 1-5）

ビゼー	序曲《祖国》
ボロディーン	交響曲第2番ロ短調
キュイ	《カヴァティーナ》（op.25-3）
フランク	《行列》
ドリーブ	《ミルト》
ゲーリンカ	《カーマリンスカヤ》
リームスキイ=コールサコフ	《アンタール》
ベルリオーズ	歌劇《トロイの人々》より2つのアリア
グラズノーフ	前奏曲 op.25
バラークレフ	《イスラメイ》
チャイコフスキイ	《スラブ行進曲》

1893年10月26日号『アール・ミュージカル』誌 p.52

演奏曲目はフランスとロシアの作品が演奏され、エコー・ド・パリ主催のロシア音楽祭での曲目とボロディーン、キュイ、リームスキイ=コールサコフは重複している。一方で、ゲーリンカの《カーマリンスカヤ》と、ピアノ独奏ではあるが、グラズノーフとバラークレフの作品が新たに演奏されている。両国の音楽の違いについて、エティシュは次のように述べている。

ボロディーンやリームスキイ=コールサコフのオーケストラとは全く異なる、ビゼ

<sup>75</sup> 1893年10月29日号『メネストレル』誌

<sup>76</sup> 同上

一、セザール・フランク、ベルリオーズの管弦楽は、現代ロシア楽派の手法をより鮮明に浮かび上がらせた。ロシア楽派は、〔ロシアの〕作曲家が発展させてきた音楽的な着想を飾るために好む、そのポリフォニーの豊かさと響きの多様性によって、とりわけ卓越している。しかし、思うに、そのことが愉快的民謡を主題に作られたゲーリンカの《カーマリンスカヤ》を救っている。《カーマリンスカヤ》の多種多様な管弦楽法をもってしても、そのあまりに頻繁すぎる再現を隠しきれていないのである（Hettich 1893: 52）<sup>77</sup>。

エティシュは、現代のロシア楽派がフランス楽派と異なる点について、ポリフォニーの豊かさと響きを挙げている。オペラ座のガラ・コンサートとパリ音楽院演奏会協会の演奏会でも両国の作品は演奏されたが、両国の音楽的特徴の違いは特別指摘されていない。しかし、今回の演奏会では現代ロシア楽派であるボロディーンやリームスキイ＝コールサコフの大規模な作品が演奏されたため、その違いがはっきりと浮き彫りになったと考えられる。ゲーリンカの《カーマリンスカヤ》については、その過剰すぎる再現の繰り返し、つまりその特徴的な形式を批判しているが、管弦楽法の多様性を認めている。

最後に、通常では演奏会場として使用されないパリ市庁舎 Hôtel de Ville で、ポール・タファネル Paul Taffanel（1844-1908）の指揮で、パリ音楽院演奏会協会 la Société des Concerts du Conservatoire によって 1893 年 10 月 19 日に開催された仏露祭についてみていく。

（表 1-6）

チャイコフスキイ	戴冠式祝典行進曲
オルメス	《ルードウス・プロ・パトリア》より抜粋
グノー	歌劇《サッフオー》よりアリア
マスネ	劇音楽《復讐の女神たち》より抜粋
ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》よりエール・ド・バレ
レイエール	歌劇《エロストラート》よりアリア
サン＝サーンス	《英雄行進曲》

1893 年 10 月 26 日号『アール・ミュージカル』誌 p.52

このようにフランスとロシアの作品が演奏され、ロシア音楽祭やオペラ座のガラ・コン

<sup>77</sup> 1893 年 10 月 26 日号『アール・ミュージカル』誌：L'orchestre de Bizet, de César Franck et de Berlioz, si différent de celui de Borodine et de Rimsky-Korsakoff a mis en plus vive lumière les procédés de l'École russe moderne, qui se distingue entre toutes par la richesse de sa polyphonie, et la variété des timbres dont les compositeurs se plaisent à orner l'idée musicale qu'ils ont à développer. C'est du reste ce qui sauve la Kamarinskaia de Glinka, contruite sur un joyeux thème populaire dont la diversité de l'instrumentation n'arrive pas à dissimuler les trop fréquents retours.

サートと同様に、演奏会の最後にはフランス国歌とロシア国歌が演奏された。ロシアの作品は、チャイコフスキイとボロディーンの 2 作品だけであったが、ここで注目したいのは、これらを演奏したのがパリ音楽院演奏会協会ということである。ベートーヴェンやメンデルスゾーンなどが演奏曲目の中心であったパリ音楽院演奏会協会が、ロシアの作品を演奏した機会はほぼなく<sup>78</sup>、今回の演奏会で両作品も初めて演奏されている。特に、ボロディーンの《イーゴリ公》は、当団でその後もたびたび演奏されるようになり、今回の仏露祭はパリ音楽院演奏会協会がロシア音楽を受容していくきっかけになったと言えるであろう。

以上のように、フランスとロシアが政治的に親密になった 1893 年には、エコー・ド・パリ主催のロシア音楽祭だけでなく、両国の友好を記念する演奏会が、同時期にいくつかの演奏団体や会場によって開かれた。1878 年と 1889 年の万博の演奏会ほどの新鮮さを与えるロシア音楽の体験は、それぞれの演奏会においてなかったが、ロシア音楽がさまざまな階級の人々により広まり、ロシア音楽の特徴を再認識する機会になったことが分かった。

---

<sup>78</sup> 1868 年 4 月 12 日には A. ルビンシテーインの《ピアノ協奏曲ニ短調》が作曲者本人のピアノ独奏で、1875 年 2 月 21, 28 日にはカルル・ダヴィドフ Karl Davidov (1838-1889) のチェロ協奏曲が作曲者本人のチェロ独奏で演奏されている。

#### 1-4 1907 年 ロシアの歴史的演奏会

これまで、パリの人々がロシア音楽を受容するきっかけとなった 1878 年と 1889 年の万博の演奏会、そして、仏露が政治的に親密になりロシア音楽が広く演奏された 1893 年の音楽祭を通して、パリの聴衆がどのようにロシア音楽を受容し、ロシア音楽に対してどのようなイメージをもっていたかが明らかになった。その後、ロシアの管弦楽作品はパリの管弦楽団のレパートリーとして積極的に演奏されていくが、過去のものと同規模にロシア音楽を取り上げる演奏会としては、1907 年にはロシアの歴史的演奏会 *Concert historiques russes* がある。第 4 節では、この演奏会の批評を通して、パリの人々のロシア音楽に対するイメージがどのように変化したか、あるいは深まったかを考察していく。

全 5 回にわたるロシアの歴史的演奏会は、ディヤーギレフと興行師ガブリエル・アストリュック Gabriel Astruc (1864-1938) の主催、フランス大音楽演奏協会 *la Société des grandes auditions musicales de France*<sup>79</sup> の後援で、オペラ座において開催された。指揮はアルトゥル・ニキシュ Arthur Nikisch (1855-1922) とカミーユ・シュヴィヤール Camille Chevillard (1859-1923) が主に担当し、リームスキイ＝コールサコフとセルゲイ・ラフマーニノフ Sergey Rakhmaninov (1873-1943) は自作を指揮した。オーケストラと合唱はラムルー管弦楽団で、独唱はサンクトペテルブルク皇帝歌劇場の歌手によって演奏された。

歴史的演奏会の前年、1906 年、ディヤーギレフはパリにおいてロシア美術の展覧会 *Exposition de l'art russe* を開催している。また、展覧会に合わせて、ロシア音楽の演奏会も開かれ、グーリンカ、ルビンシテーイン、チャイコフスキイ、バラークレフ、ボロディーン、リームスキイ＝コールサコフ、ラフマーニノフなどのピアノ作品、歌曲、アリアなどが演奏された<sup>80</sup>。ディヤーギレフはこの展覧会と演奏会を成功させたことにより、アストリュックやグレフュール伯爵夫人の協力を得て、翌年の歴史的演奏会を企画したのである (Groote 2014: 59)。

以下は、1907 年のロシアの歴史的演奏会の曲目である。

---

<sup>79</sup> フランス大音楽演奏協会は、グレフュール伯爵夫人 Comtesse Greffulhe (1860-1952) が 1890 年に設立された。この協会は、フランスにおけるベルリオーズ、ワーグナー、バッハなどの作品の普及に大きく貢献した。1892 年以降、この協会でロシア音楽が扱われている。また、グレフュール伯爵夫人はバレエ・リュスも支援している。

<sup>80</sup> 演奏曲目：バラークレフの《イスラメイ》、リームスキイ＝コールサコフの歌劇《雪娘》のアリア、ボロディーンの歌曲、チャイコフスキイの歌劇《エブゲーニイ・オネーギン》のアリオート、グーリンカの歌劇《皇帝に捧げし命》のアリア、セロフの歌劇《ユディット》のアリア、ルビンシテーインのアリア、ラフマーニノフのチェロソナタ (Groote 2014: 59)

(表 1-7)

1907年5月16日

ゲーリンカ	歌劇《ルスランとリュドミーラ》より序曲、第1幕
リームスキイ＝コールサコフ	組曲《クリスマス・イヴ》
チャイコフスキイ	交響曲第2番ハ短調
ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》よりガーリチ公の歌、第1幕第2場
ゲーリンカ	《カーマリンスカヤ》

1907年5月19日

ゲーリンカ	《カーマリンスカヤ》
タネーエフ	交響曲第2番変ロ長調
リームスキイ＝コールサコフ	組曲《サルタン皇帝》
ムーソルグスキイ	歌劇《ボリース・ゴドゥノフ》より第2幕、 ピーメンの歌、ヴァルランの歌
リームスキイ＝コールサコフ	歌劇《雪娘》より前奏曲、レーリの2つの歌

1907年5月23日

リームスキイ＝コールサコフ	交響詩《トーリグラフ山の一夜》
チャイコフスキイ	《フランチェスカ・ダ・リミニ》
スクリャービン	ピアノ協奏曲 作品20
ムーソルグスキイ	歌曲集《死の歌と踊り》よりトレパーク、《蚤の歌》
グラズノフ	《酒の唄》
ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》より4幕の2重唱、ヤロスラフナの歌

1907年5月26日

グラズノフ	組曲《中世より》 作品79
ラフマーニノフ	ピアノ協奏曲第2番 作品18
ラフマーニノフ	カンタータ《春》
バーラキレフ	交響詩《タマーラ》
ムーソルグスキイ	歌劇《ホヴァンシチーナ》より第5幕

1907年5月30日

スクリャービン	交響曲第2番 作品29
リャブノフ	ピアノ協奏曲 作品4
キューイ	歌劇《ウィリアム・ラトクリフ》より3幕の序曲、 メアリーのロマンス
チャイコフスキイ	歌劇《魔法使いの女》より第1幕のアリオージ
グラズノフ	《春》
リャードフ	交響詩《バーバ・ヤガー》 作品56
リームスキイ＝コールサコフ	歌劇《サトコ》の第6場

(Groote 2014: 61)

演奏会は大成功を取めたが、グローテは、フランス国民の期待に応えられたのは、アストリュックやミシェル・カルヴォコレッシ Michel Calvocoressi (1877-1944) のような人脈や情報提供者がいたおかげでもあると考察している (Groote 2014: 59)。アストリュックは、パリにおいてさまざまな演奏会を企画した興行師であり、1905年から1912年までの間に、グラン・セゾン・ド・パリ Grande saison de Paris として、1000回近くもの公

演を行っている。また、カルヴォコレッシは、1900 年以降のフランスにおける、ロシア音楽の最も重要な提唱者の 1 人であり、今回の演奏会の解説もカルヴォコレッシによって書かれている（Groote 2014: 60）

演奏された曲目は、歴史的と題されている通り、ロシア楽派の父グーリンカからはじまり、5 人組の作品、チャイコフスキイの作品、そして、次の世代の作曲家たちの作品まで取り上げられ、ロシア楽派の歴史をめぐるようなプログラミングがなされている。分野については、5 人組の作品は歌劇が大半であり、一方で、次の世代の作曲家たちの作品はピアノ協奏曲や交響曲の管弦楽曲の分野で構成されていた。

これらのプログラムについて、ジャン・デュディーヌ Jean d'Udine (1870-1938) は、1907 年 6 月 15 日号の『クリエ・ミュージカル *Courrier musical*』誌で、これらの演奏会が過去最高の成功を収めているが、音楽愛好家にやや困惑を与えるものであったと述べている。その 1 つめの原因として、プログラムの順序に、作曲年代や作曲家同士の繋がりに脈絡がなく、演奏会の「歴史的」という部分が意味を成していなかったとしつつ、次のように述べている。

この一連の演奏会の 2 つ目の大きな欠点は、パリですでに知られている作品を演奏しないという偏りがあり、我々はロシア楽派の真の傑作を聴くことができなかったことである。シュヴィヤール氏が第 4 回の演奏会で演奏したバラークレフの《タマール》を除いて、ボロディーンの交響曲も、《中央アジアの大草原》も、リームスキイ＝コールサコフの《アンタール》も、《シェエラザード》も、グラズノーフの《ステンカ・ラージン》も、ロシア音楽の誇りである主要な作品には拍手を送ることができなかった（d'Udine 1907: 384）<sup>81</sup>。

この批評からは、この演奏会で取り上げられた作品の多くは、パリではまだレパートリーになっていないもので、パリの音楽愛好家が聴きたがっていた作品が演奏されなかったことが分かる。一方で、ロシア楽派の傑作として挙げられた作品、《中央アジアの大草原》、

---

<sup>81</sup> Un second défaut capital de cet ensemble d'auditions consiste dans le parti-pris de ne jouer aucun des ouvrages déjà connus à Paris, ce qui nous a privé d'entendre les véritables chefs-d'oeuvre de l'école russe. Sauf Thamar de Balakirew, que M. Chevillard nous donna au quatrième concert, nous ne pûmes applaudir aucune des pièces capitales qui font l'honneur de la musique russe: ni les symphonies de Borodine, ni ses *Steppes de l'Asie centrale*, ni l'*Antar*, ni la *Schéhérazade* de M. Rimsky-Korsakow, ni le *Stenka-Razine* de M. Glazounow.

《アンタール》、《ステンカ・ラージン》は 1889 年の万博の演奏会で取り上げられ、ボロディーンの《交響曲第 2 番》は 1894 年のエコー・ド・パリ主催のロシア音楽祭で演奏されていた作品である<sup>82</sup>。つまり、1889 年の万博からの約 20 年の間に、これらの作品がパリのロシア楽派の傑作として、パリにおいて広く知れ渡っていたと考えられるであろう。これらの作品はすべて管弦楽作品であるが、今回の歴史的演奏会の曲目は、これら傑作の作曲家のオペラ作品、またはオペラを元にした作品、そして、新しい世代の作曲家の作品で構成されている。これらの選曲からは、パリの聴衆にはまだあまり知られていないロシア音楽を披露しようという、主催者側の意図が汲み取れるだろう。一方で、ダゴミロフ Dagomirow (n.d.-n.d.) は 1907 年 7 月 1 日号の『ムジカ *Musica*』誌において、演奏会で取り上げられた作曲家たちについて、次のようにまとめている。

音楽家たちは、自分たちが独創的で、偉大中の偉大であることを明確に示している。私たちの耳にするとところでは、リームスキイ＝コールサコフは、たいへんに素晴らしく、思いがけないファンタジーの持ち主であり、また、たいへんに貴重な着想をもっているということであるし、ムーソルグスキイは、いくらか荒削りの魅力を持ち、心の内か自然と湧き上がってくる歌をもっているということであるし、ボロディーンは、たいへんに気高い旋律家であるということだし、その他、グーリンカ、バラキレフのことも聞いている。彼らはロシア音楽の長老たちであり、そのすべての独創性は彼らの中にある。彼らは非常に高い位置から自国の芸術を支配している。グラズノーフ、リャプノーフ、タネイエフ、ラクマニノフ、スクリャービンなどの作品には賞賛すべき点が多くあるが、我々は若い世代のロシア音楽をあまり評価していない。そこにおいて、民族的な独創性が弱まっている。彼らはむしろ上質な国際的な音楽を作っている (Dagomirow 1907: 104) <sup>83</sup>。

---

<sup>82</sup> ボロディーンの《交響曲第 1 番》はパリ音楽院演奏協会によって 1904 年 3 月 20,27 日に、《交響曲第 3 番》の第 1 楽章は国民音楽協会によって 1894 年 3 月 30 日に演奏されている。リームスキイ＝コールサコフの《シェエラザード》はラムルー管弦楽団によって 1899 年 3 月 5, 12 日に演奏されている。

<sup>83</sup> Des musiciens s'y sont affirmés, originaux et grands parmi les plus grands: nous entendons parler de Rimsky-Korsakow, à la fantaisie si nombreuse, si imprévue, aux trouvailles si précieuses; de Moussorgsky, au charme un peu âpre, aux chants si spontanément jaillis du coeur; de Borodine, si noblement mélodieux; de Glinka, de Balakirew. Ce sont les anciens de la musique russe; toute son originalité est en eux. Ils dominent de très haut l'art de leur pays. Nous avouons moins goûter la jeune musique russe, encore que l'on trouve beaucoup à admirer dans les oeuvres de Glazounow, de Liapounow, de Tanéïeff, de Rakhmaninow, de Scriabine. Chez elle, l'originalité ethnique s'est amoindrie. Ils font surtout de la bonne musique internationale.

この批評からは、ゲーリンカの後継者である 5 人組と、その次の世代の若い作曲家たちには、音楽的特徴の違いがあり、それが今回の演奏会によって、パリの人々にはっきりと理解されたことが分かる。1889 年万博の頃には、国際的な作曲家とみなされた A. ルビンシテーインやチャイコフスキと、国民的な作曲家とみなされた、かつての若い世代の作曲家である 5 人組が対比され、ロシア音楽が認識されてきたが、1907 年においては、5 人組と新しい若い世代が対比されている。当時、5 人組の中で創作活動を行っていたのは、リームスキイ＝コールサコフだけであり、ロシア音楽の中心的作曲家はすっかり様変わりしてしまったとパリの人々は認識したのであろう。では、この歴史的演奏会において、5 人組と若い作曲家の間にどのような違いがあったかをみていく。まずは、5 人組の作品についてである。

歴史的演奏会の中で、もっとも多く演奏されたのはリームスキイ＝コールサコフの作品である。自作を指揮するためにパリへ訪れた、このロシア音楽界の巨匠に対しての、パリの聴衆の反応について、ロベール・ブリュッセル Robert Brussel (1874-1940) は、1907 年 5 月 17 日付の『フィガロ』紙において、次のように述べている。

「そこ〔パリ〕には、私の音楽を私よりも上手に指揮する指揮者がいるだろう」と彼〔リームスキイ＝コールサコフ〕は言った。リームスキイ＝コールサコフ氏は、彼を非常に愛する私たちにとって、彼の訪問を切望させたのが、好奇心ではなく、気持ちの問題であったとは、想像もしなかったのであろう。(…) 彼が指揮台に登場した時に会場中にあわらになった〔聴衆の〕興奮は、聴衆の音楽家への賞賛が、ある人々においては、彼の人格への最高の崇拝をも伴っていることを、彼に納得させたに違いない (Brussel 1907: 4) <sup>84</sup>。

この批評からは、リームスキイ＝コールサコフ自身の想像を上回る称賛と尊敬の念が、パリの聴衆によって彼に送られたことが分かる。1889 年の観客が埋まらなかった万博の原因を、リームスキイ＝コールサコフは、宣伝広告が少なかったことや外国人がロシア音楽に重きを置いていないこと、著名な演奏家が出演しなかったことと述べていたが、今回

---

<sup>84</sup> « Vous trouverez là-bas, disait-il, des chefs d'orchestre qui dirigeront mieux ma musique que moi-même ». M. Rimsky-Korsakow ne devinait pas que, pour nous qui l'aimons tant, c'était une question de sentiment, non de curiosité, qui nous poussait à désirer sa venue. (...) L'émotion qui s'est manifestée dans la salle à son apparition au pupitre a dû le persuader que l'admiration du public pour le musicien se doublait chez certains de la plus haute vénération pour sa personne.

の歴史的演奏会におけるリームスキイ＝コールサコフに対する聴衆の態度は、当時と比べ、作曲家本人が想像するよりもはるかに好意的で熱狂的であった。これは、リームスキイ＝コールサコフのいくつかの作品が、パリの主要な管弦楽団のレパートリーになり、この 20 年の間でパリにおいて、彼自身が非常に愛好されるようになったと言えるであろう。今回の演奏会では、管弦楽作品では、組曲《クリスマス・イブ》と組曲《サルタン皇帝》、交響詩《トーリグラフ山の一夜》が演奏された。

もともとは歌劇であったものを抜粋し組曲にした《クリスマス・イブ》について、匿名の批評家は、1907 年 7 月 1 日号の『ルヴュ・ミュージカル *Revue Musicale*』誌において、次のように述べている<sup>85</sup>。

この《クリスマス・イブ》は、最も豊かで精緻な音楽的空想が繰り広げられる「交響的映画」の組曲である。(…) 見ての通り、我々は古典的なタイプ、クリスマス・オラトリオからは遠く離れた場所にいる。我々は幻想の真っ只中にいるが、この中には、どれほどの発明と色彩と優雅さがあるのだろうか。リームスキイ＝コールサコフ氏は私が知る中で最も偉大な音楽的創造力の持ち主である。(…) リームスキイ＝コールサコフ氏は、ドイツの偉大な古典的な作曲家に触れて磨かれた、本質的に東洋的な才能を持っているように思われる。彼は奇跡的な形式と色彩の豊かさを持っている。(…) 我々はまばゆいばかりの限界のない音の世界にいる。そこでは、全てが新しく、流動的で、刷新され、特別な法則に従って組織されている。リームスキイ＝コールサコフは、音楽による描写法だけでなく、音による思考法を作り出している。リームスキイ＝コールサコフは人間の注意力が到達できる極限まで発明の才能を引き出す創造主である。彼は決して暴力的で錯乱した人間ではないことを付け加えておこう。彼は彼自身の神経を完全に思いのままにしているようである。彼の中には、何も挑発的なものがなく、ブルジョワを驚かせるという挑戦や関心を感じさせない。彼の芸術は、見事に独立していると同時に、頑丈で、繊細で、健全である (anon. 1907: 279) <sup>86</sup>。

---

<sup>85</sup> 組曲《クリスマス・イブ》、第 1 部ではロシアの小さな村のクリスマス・イブが描かれ、第 2 部では幻想的な星々の踊り、悪魔の踊りが、第 3 部では皇帝のポロネーズが、そして、第 4 部では夜明けの情景が描かれている。

<sup>86</sup> Cette « Nuit de Noël » est une suite de « tableaux symphoniques mouvants », où se déploie la plus riche et la plus exquise imagination musicale. (...) Nous voilà bien loin, comme on le voit, du type classique, Weinachts-Oratorium! Nous sommes en pleine fantaisie ; mais que d'invention, de couleur et de grâce en tout cela! M. Rimsky-Korsakow est la plus grande imagination musicale que

過去にリームスキイ＝コールサコフの作品に対して述べられた、色彩豊かな管弦楽法や新しい形式という批評は、この《クリスマス・イブ》の批評においてもみられる。さらに、その音楽には、聴く人が、音によって描写されたさまざまな空想の世界に、実際にいるかのような感覚になるほどの高い音楽的喚起力があると述べられている。《クリスマス・イブ》は、当時パリにおいて、すでに傑作となっていた《アンタール》や《シェエラザード》とは全く異なる、雪の降るクリスマス時のウクライナを題材としているため、リームスキイ＝コールサコフの、音楽によってさまざまな様子や情景、物語を表現できる、その多様性に富んだ描写力が再認識されたであろう。また、リームスキイ＝コールサコフの才能は、西洋の音楽に触れ洗練されているものの、その本質は東洋的であるとも述べられており、かつて 1878 年の万博で指摘された、西欧化されない独自のロシア音楽というものをまさに体現した作曲家として、リームスキイ＝コールサコフは捉えられていると言える。《クリスマス・イブ》への高い評価は、アンリ・ド・キュルゾン Henri de Curzon (1861-1942) によっても、1907 年 7 月 2 日号の『ギド・ミュージカル』誌において、次のように述べられている。

独創性、絵のような感興、音色の組み合わせの喜びを求めるならば、どれほどの巧みさと自由で創意工夫に富んだ幻想をもっている、この「交響的映画」〔《クリスマス・イブ》〕を聴く必要がある。(…) この作品によって、作曲家の交響的才能を十分に知ることができないのは事実であるが、少なくとも 20 の連続した場面や絵画を私たちの空想に駆け巡らせるこの光景には千変万化がある (Curzon 1907: 419)

87。

---

je connaisse. (...) M. Rimsky-Korsakow me paraît avoir un génie essentiellement oriental, formé au contact des grands classiques allemands ; il a une richesse de formes et de couleurs qui tient du prodige. (...) On est dans le monde des sons, éblouissant et sans limites, où tout est neuf, mouvant, renouvelé, organisé d'après des lois spéciales. Rimsky-Korsakow fait, de la musique, l'art de peindre aussi bien que l'art de penser avec des sons. C'est un créateur poussant jusqu'aux extrêmes limites que peut atteindre l'attention humaine le don de l'invention. Ajoutez que ce n'est nullement un violent et un détraqué. Il a l'air d'être parfaitement maître de ses nerfs. Rien, en lui, n'est provocant et ne sent le défi ou la préoccupation d'étonner le bourgeois. Son art, supérieurement indépendant, est à la fois robuste, délicat et sain.

<sup>87</sup> Si l'on veut l'originalité, la verve pittoresque, la joie des combinaisons sonores, et avec quelle adresse et quelle fantaisie libre et ingénieuse ! il faut entendre ce « tableau symphonique mouvant » (...) Il est vrai que l'oeuvre ne peut donner une idée suffisante du talent symphonique du compositeur ; il y a trop de kaléidoscope dans cette vision qui fait danser au moins vingt scènes ou tableaux successifs devant notre imagination.

この批評からも、《クリスマス・イブ》が絵画的あり、色彩豊かであり、聴く人を多様な空想の世界へ導く力が高く評価されていたことが分かる。一方で、交響的才能を十分に知ることができないというのは、《クリスマス・イブ》はオペラの編曲作品であるため、1曲ごとが短く、それまでにパリで知られたリームスキイ＝コールサコフの交響詩や交響曲とは作品の形式が違うため、また、キュルゾンはゲルマン主義者として教育を受けており、保守的な立場から、このような批評をしたと考えられる。

くわえて、ルイ・シュネデール Louis Schneider (1861-1934) は、1907年5月18日付の『ジル・ブラス』紙において、特に効果を發揮している具体的な管弦楽法については「弦楽器のピッチカートを伴うフルートがささやく興味深いマズルカは魅力的で予想外の効果を發揮している (Schneider 1907: 3)」<sup>88</sup>と述べている。こういった特徴的な管弦楽法が、この作品の色彩を豊かなものにしていると考えられる。

次に、組曲《サルタン皇帝》について、シュネデールは次のように述べている<sup>89</sup>。

この叙情的な物語の主題はプーシキンによって音楽家に提供された。非常に詩的で、同時に非常に国民的な味わいをもつ幻想的な物語である。リームスキイ＝コールサコフ氏はこの素材に、幻想的で詩的な個性を豪華に強調する音楽を脚色した。《サルタン皇帝》の管弦楽組曲は、各幕の前奏曲となる3枚の小さな絵画あるいは水彩画で構成されている。1つ目のツァーリの騎馬は、非常に色彩豊かな書法が特徴である。さらに、彼の名高い描写的な感覚で、より絵のように美しく魅力的なのは、2つ目である。そこでは、弦楽器とハープのモルデントが星のまたたきを象徴し、さらに遠くでは、弦楽器のざわめきの上のフルートが、うねり増大する波をわたって海の真ん中へ我々を連れていく。3つ目は魔法の島の絵画によって我々の目をくらませる。それは、得も言われぬ色とりどりの幻想であり、かつてないほどの管弦楽の豊かさであり、思いもよらない音色の永遠のきらめきである (Schneider 1907: 4)

<sup>90</sup>。

---

<sup>88</sup> C'est d'une étonnante cohésion musicale ; c'est surtout d'un pittoresque achevé. Rien n'est exquis comme le sentiment religieux qui ouvre et termine ce tableau musical ; et la curieuse mazurka murmurée par la flûte avec des pizzicati de cordes est d'un effet charmant et inattendu.

<sup>89</sup> 組曲《サルタン皇帝》は I. 〈王の戦場への旅立ちと別れ〉、II. 〈海原を漂う妃と王子〉、III. 〈3つの奇蹟〉からなる作品である。

<sup>90</sup> 1907年5月21日付『ジル・ブラス』紙 : Le sujet de ce conte lyrique a été fourni au musicien par Pouchkine ; c'est une histoire fantastique, d'une saveur très poétique et en même temps très nationale. M. Rimsky-Korsakow a adapté sur cette donnée une musique qui en accuse prestigieusement le caractère fantastique et poétique. La suite d'orchestre du *Tsar Saltan* se

シュネデールは、この作品の特徴として、極めて絵画的であることと色彩豊かな管弦楽法を挙げている。また、第2部での具体的な管弦楽法の効果と、そこから受けた印象を述べている。シュネデールは《クリスマス・イブ》においても、フルートと弦楽器の特徴的な書法を挙げており、リームスキイ＝コールサコフの特徴的な管弦楽法の1つとして、この2つの楽器の組み合わせが特に印象的だったのであろう。実際、同じ楽器の組み合わせでも、作品に毎に、全く異なる雰囲気と効果を生んでいる。

リームスキイ＝コールサコフの3つ目の管弦楽作品、《トーリグラフ山の一夜》について、ブリュッセルは次のように述べている。

ロシアの古い伝承から借用した題材は彼に見事に適しており、昨日演奏された場面から、彼がこの伝承をどのように利用したか理解できる。彼の幻想的で絵画的な感性がこれほどまでにあふれ出す作品はほとんどない（Brussel 1907: 5）<sup>91</sup>。

この批評においても、絵画的な特徴と、音楽による描写力とそれらの場面を喚起させる力が高く評価されている。また、シュネデールは次のように述べている。

昨夜、我々はオペラ・バレ《ムラーダ》の第3幕から抜粋され、《トーリグラフ山の一夜》と題された彼の管弦楽組曲に始めて接した。この組曲は小さな傑作である。それは、時としてエッチングであり、何よりも強烈な色彩と稀有な喚起力をもった絵画である。リームスキイ＝コールサコフ氏は本当に幻想の世界を我々に味合わせしてくれる。彼の発明するリズムが完全に見つけられる。（...）彼が音楽的雰囲気を引き裂くハープとクラリネットのパッセージによって、トーリグラフ山の峡谷を這う魔物たちを象徴する、まさにその時、私の目の前には這って踊る悪魔たちの世界が広がっています。すべてが偉大な芸術である。そして、私が何よりも感心するのは、

---

compose de trois tableaux, trois aquarelles, qui servent de prélude à chaque acte. Le premier, la chevauchée du Tsar, est d'écriture fort colorée. Encore plus pittoresque et plus charmant est le second, avec son prestigieux sens descriptif : là des pincées de cordes et de harpes qui symbolisent le scintillement des étoiles, plus loin des flûtes sur des bruissements de cordes qui nous conduisent en pleine mer sur des vagues qui ondulent et grandissent. Le troisième morceau nous éblouit par la peinture de l'île magique. C'est d'une fantaisie exquisément diaprée, c'est d'une richesse orchestrale inouïe, c'est un miroitement perpétuel de sonorités inépuisables.

<sup>91</sup> 1907年5月24日付『フィガロ』紙：Le sujet, emprunté aux plus vieilles traditions russes, lui convenait admirablement, et ce tableau exécuté hier donne une idée du parti qu'il a tiré de la légende. Il est peu d'oeuvres où son sentiment du fantastique et du pittoresque ait pu se donner aussi libre cours.

この音楽家がいかに関心を持ち続けるかを知っているかということである。クレオパトラの奴隷たちの悩ましげな踊りのテーマは心を奪うように官能的であるが、ロシア的な官能性である。あえてこのように表現するならば、それは、ロシア人から見た東洋である (Schneider 1907: 3) <sup>92</sup>。

この批評からは、聴く人を空想の世界へと誘う、音による描写力と喚起力について、くわえて、リズムの新しさについても高く評価されているのが分かる。ここで注目したいのは、クレオパトラの踊りのテーマがロシア人から見た東洋の官能性をもっている点と述べられている点である。過去の万博の演奏会において、ロシアが東洋的であるという批評は多く見られたが、当時のパリの聴衆が抱く東洋像の中にロシアは含まれていた。しかし、シュネデールの批評には、ロシアから見た東洋という、これまでとは違った指摘がなされている。これは、ロシアという国が東洋の一部ではなく、音楽的に自立し、独立した国として認識されたということであろう。あるいは、パリの聴衆にはロシア音楽というイメージがすでに出来上がり、その中の音楽的な特徴の 1 つとして、東洋の借用があるという認識がなされたとも考えられる。このような認識の変化は、パリにおいて、ロシア音楽が定着し、深く理解されている証拠でもあり、1878 年の万博時から約 30 年経ち、パリの聴衆のロシア音楽に対する見方の変化が見て取れるのである。

今回の歴史的演奏会で取り上げられた、リームスキイ＝コールサコフの管弦楽作品は全てオペラからの抜粋による組曲あるいは交響詩であり、パリではまだ知られていない作品であった。それぞれの作品で描写される物語や情景は、3 作品とも全く異なり、また、すでにパリで知られていたリームスキイ＝コールサコフの傑作とも異なる題材であった。しかし、どの作品もその描写力と喚起力、そして、色彩豊かな管弦楽法が特徴的であり、リームスキイ＝コールサコフの才能を再認識させたい。ドビュッシーなど同時代のフランスの新しい音楽の擁護者であったルイ・ラルウ Louis Laloy (1874-1944) は 1907 年 6

---

<sup>92</sup> 1907 年 5 月 24 日付『ジル・ブラス』紙 : Hier soir encore nous avons fait connaissance avec sa suite d'orchestre intitulée *Nuit sur le mont Triglav*, extraite du 3<sup>e</sup> acte de l'opéra-ballet *Mlada*. Cette suite est un petit chef-d'oeuvre ; c'est par moments une eau-forte, c'est surtout un tableau d'une intense coloration et d'une rare puissance évocatrice. M. Rimsky-Korsakow nous fait vraiment vivre dans le monde des fantômes. Les rythmes qu'il imagine sont tout à fait trouvés. (...) Au moment où il symbolise par des traits de harpe et de clarinette qui déchirent l'atmosphère musicale les démons qui rampent dans la gorge du Mont Triglav, j'ai devant les yeux tout un monde de démons qui rampent et qui dansent. Tout cela est du grand art. Et ce que j'admire par-dessus tout, c'est combien le musicien sait rester lui-même : le thème de danse languissante des esclaves de Cléopâtre est d'une volupté très prenante, mais d'une volupté russe, si j'ose ainsi m'exprimer — c'est l'Orient vu par un Russe.

月 15 日号の『メルキュール・フランス S.I.M. *Mercur France S.I.M.*』誌において、リームスキイ＝コールサコフの描写的な音楽について、次のように述べている。

ロシアの主題によって育まれ、東洋的なリズムに活気づけられ、管弦楽の新鮮さと明快な、この上なく快い音楽は、耳にとっての永久の喜びである。祭りの音楽、もちろん、無邪気で軽快な音楽は、おとぎ話を語るためによく作られている。我々のように、芸術がやっとの思いで、四方八方から侵入してくる精神的な象徴や着想に対して闘っている時に、喜ばせ、魅了し、魔法をかけること以外に関心のない音楽、そして、我々を純粋な幻想の世界へ連れて行ってくれる音楽を聴くことは、なんと  
いう安らぎと慰めだろうか (Laloy 1907: 655) <sup>93</sup>。

ラロワの批評からは、先の批評家によって述べられた、リームスキイ＝コールサコフの音楽的特徴だけでなく、フランスの音楽の置かれた状況、つまり、ワーグナーやドイツ音楽からの強い影響に対抗している人にとっては、それとはまったく異なるリームスキイ＝コールサコフの音楽が癒しになっていたことが分かる。当時のパリでは、ワーグナーの音楽が頻繁に演奏されていたが、むしろ、そのことが、リームスキイ＝コールサコフの音楽の描写力や、幻想的な世界を味合わせてくれる喚起力を際立たせ、ドイツからの影響を免れた音楽を求めている人々にとって、特に、ラロワのようにフランスの同時代の音楽を擁護していた批評家にとっては、この音楽をより魅力的に感じさせたと考えられる。

一方で、リームスキイ＝コールサコフの管弦楽法について、カミーユ・ベレーグ Camille Bellaigue (1858-1930) は、1907 年 7 月号の『ルヴュ・デ・ドゥ・モンド *Revue des deux mondes*』誌において、次のように述べている。ベレーグはワーグナーやフランク、ドビュッシーといった新しい音楽に対して反対を示す立場にいた批評家である。

交響曲の世界に関しては、彼ら〔ロシア人〕はいわば 2 つの半球のうちの 1 つしか、すなわち主題展開と呼ばれる半球ではなく、管弦楽法の半球しかもっていないので

---

<sup>93</sup> Agréable musique s'il en fut, nourrie de thèmes russes, animée de rythmes orientaux, d'une fraîcheur et d'une clarté d'orchestre qui est une perpétuelle fête pour l'oreille. Musique de fête en effet, musique de joie candide et légère, bien faite pour illustrer des contes de fée. En un temps comme le nôtre, où l'art lutte si péniblement contre les symboles et les idées morales qui l'envahissent de toutes parts, quel soulagement et quelle consolation que d'entendre une musique qui n'a d'autre souci que de plaire, de charmer, d'enchanter, et nous transporte en un monde de pure fantaisie!

ある。存命中の作曲家の中でも、リームスキイ＝コールサコフ氏に勝る管弦楽の達人はいない。今日、彼の音楽ほど甘美な音楽を私は知らない。彼は音楽を書いているのではなく、織り上げ刺繍しているようである。それはまるで純白や紫、紺碧、金の糸で織られたモスリンと絹のベールだ。彼の音楽は、耳だけではなく、ほとんど視力にすら魔法をかけている。(…)しかし、このように音色や響きを選択し、音色を変化させ、組み合わせることは、交響曲の半分に過ぎない。もう1つは、我々の英国の同業者が「主題労作 **working out**」と呼んでいるもの、すわなち、肉体的な快楽が精神的な喜びに抑制されている、理性的で論理的な仕事や、より純粹に知的な作業にある。ある形や「楽想」から、それに含まれ、提供しうる全てのものを抽出したり、導いたりすること。つまり、後から再構成するために、分割したり、分解したりすること。また、必要であれば、それを復元するためだけに、その統一性を壊すこと。要するに、一言葉は悪いが、我々が常に立ち返る、唯一のものー動機の「展開」、これがロシアの天才がおそらく最も訓練していない、領域であり、音楽的「秩序」である (Bellaigue 1907: 223) <sup>94</sup>。

ベレーグは交響曲の特徴を、主題的展開と管弦楽法の2つに分けている。そして、ロシア楽派、特に、リームスキイ＝コールサコフの管弦楽法については高く評価しているが、一方で、主題的展開、つまり音楽的秩序が欠如していると述べている。新しい音楽に否定的であったベレーグにとって、交響曲における秩序の欠落というものは大きな問題であり、ロシア楽派のような伝統的な形式に当てはまらないものは、交響曲としてみなされなかったことが分かる。同様の指摘は、1889年の万博や1903年のロシア音楽祭でもすでに繰り返し述べられているものであるが、この伝統的な形式からの逸脱を、自由な形式ととらえ

---

<sup>94</sup> Quant au monde de la symphonie, ils n'en possèdent, pour ainsi dire, que l'un des deux hémisphères non pas celui de ce qu'on appelle quelquefois le développement thématique, mais celui de l'instrumentation. Parmi les compositeurs vivants, il n'est pas un virtuose de l'orchestre supérieur à M. Rimsky-Korsakof. Je ne sais pas de musique aujourd'hui plus délicieuse à entendre que la sienne. On ne dirait pas qu'il l'écrit, mais qu'il la colore, qu'il la tisse et la brode, comme un voile de mousseline et de soie, en fils de neige, de pourpre, d'azur et d'or. Ce n'est pas seulement pour l'oreille, mais presque pour les yeux mêmes qu'elle est un enchantement. (...) Pourtant, choisir ainsi, varier, combiner les sonorités et les timbres, cela n'est qu'une moitié de la symphonie. L'autre consiste en ce que nos confrères anglais nomment le *working out*: travail rationnel et logique, opération plus purement intellectuelle, où le plaisir physique est dominé par le contentement de l'esprit. Extraire ou déduire d'une forme, d'une « idée » sonore, tout ce qu'elle renferme et peut fournir; la diviser, la décomposer, pour la reconstituer ensuite; en rompre, s'il le faut, l'unité, ne fût-ce que pour la rétablir; en un mot, - un seul, auquel, faute d'un meilleur, on revient toujours, - « développer » un motif, c'est le domaine, c'est « l'ordre » musical où le génie russe est peut-être le moins fait pour s'exercer.

る批評家もいた。しかし、保守的な立場であったベレーグにとっては、そうは思えなかったのである。一方で、このベレーグの批評からは、主題的展開と管弦楽法というものが、それぞれが対をなす、交響曲や管弦楽作品を形作る重要な要素であると捉えていることが分かる。つまり、それまで副次的な要素であった管弦楽法の価値が徐々に高まり、主題的展開と対をなす存在となったとも言える。そういった価値観の変化においては、リームスキイ＝コールサコフは、たとえ音楽的秩序の欠如を指摘されたとしても、多彩な音色や響きと生み出す管弦楽法の巨匠として捉えられていたのである。

歴史的演奏会では5人組のいくつかのオペラの断片が取り上げられたが、ロシア音楽のオペラについて、ベレーグは次のように述べている。

《ルスラーンとリュドミーラ》は伝説的なオペラであり、想像上で、幻想的で、東洋的でもある。一方、《皇帝にささげし命》においては、歴史的・国民的なジャンルの兆しが見られる。そして、その2つのタイプの間で、60年ものうちに、ロシアの音楽劇は絶えず分裂し続けるのである。最後にはボロディーンの《イーゴリ公》、ムーソルグスキイの《ボリース・ゴドゥノーフ》と《ホヴァンシチナ》が〔歴史的・国民的オペラに〕結びつく。リームスキイ＝コールサコフの《サドコー》、《サルタン皇帝》、魅惑的な《雪娘》は、他の卓越した作品を言うまでもなく、別のタイプのオペラ〔伝説的・幻想的・東洋的オペラ〕に完全に由来している。おそらくリヒャルト・ワーグナーが最初にそう言ったのかもしれないが、歴史は、音楽的なあるいは「音楽的に可能な」題材にはなりえないと、ドイツでついでフランスで言われている。すなわち、〔歴史のもつ〕特殊性や偶発性が、〔音楽劇では〕一般的で普遍的な本質や、音楽を伴い支える唯一の、つまり、ワーグナーが「純粹に人間的」と名付けた本質を制限し、押し殺してしまうと言われている。伝説上の主題しか認めないこの理論に対して、ロシアは歴史的な主題の色鮮やかな時おり栄光ある実践によって反論した。全ての国民が、彼らの記憶と財産、祖先、英雄を、劇音楽によってよみがえらせ、称賛する、その権利、いや義務を思い出し、再確立するためには、ボリース・ゴドゥノーフという人物だけで十分であった。しかし、歴史を主題とするからといって、それもロシアの歴史を主題として、そこに喜びを見出すからといって、ロシア音楽が、そこに閉じ込められるわけでは決してない（Bellaigue 1907:

ベレーグは、ロシア楽派の祖であるグーリンカの作曲したオペラが、ロシアのオペラを、2つのタイプのオペラ、すなわち、伝説に基づくオペラ、歴史に基づくオペラに二分しているし、前者には《ルスラーンとリュドミーラ》、《サドコー》、《サルタン皇帝》、《雪娘》が当てはまり、後者には《皇帝にささげし命》、《イーゴリ公》、《ボリース・ゴドゥノーフ》、《ホヴァンシチナ》が当てはまるとしている。また、ワーグナーに端を発する、歴史的な題材はオペラにはふさわしくないという認識が、ドイツやフランスにはあったことが述べられている。しかし、ロシアの歴史的オペラは、その内容がロシア人のためのものであっても、他の国の人にも開かれているものであるともしている。実際、歴史的演奏会で取り上げられた《ボリース・ゴドゥノーフ》は大きな注目を浴びている。では、この作品の批評をみていこう。まず、ブリュッセルは次のように述べている。

ムーソルグスキイからは、ピーメンのレチタティーヴォ、ヴァルラームの歌、そして《ボリース・ゴドゥノーフ》の第2幕の全編を聴きました。私は、ムーソルグスキイという人物の風変わりな人相や、ボリスの感動的な美しさは何だったのか、ここでは言うつもりはない。しかし、舞台演出が欠かせないと思われるこの作品が、演奏会形式の公演に耐えられたことは大きな意味をもつ。そこで耐えただけでなく、その音楽的な豊かさ、抑揚の正確さと鋭さはさらに鮮明に感じられた。専門的な素養をもたないこの音楽家の創意工夫に富んだ才能は、飲んだくれで信仰心がなく不浄なヴァルラーム、やや予言者のような禁欲的な修道士ピーメン、最後には後悔の

---

<sup>95</sup> 1907年7月号『ルヴュ・デ・ドゥ・モンド』誌：*Ruslan et Ludmilla*, c'est l'opéra légendaire ou fabuleux, fantastique, oriental aussi. Dans la *Vie pour le Tsar*, au contraire, on trouve comme l'ébauche du genre historique et national. Et voilà les deux types entre lesquels, pendant quelque soixante ans, le drame musical russe ne cessera de se partager. Au dernier se rapporteront le *Prince Igor* de Borodine, *Boris Godounof* et la *Khovantschina* de Moussorgsky. Le *Sadko* de M. Rimsky-Korsakof, son *Tsar Saltan* et sa délicieuse *Sniegourotchka*, sans compter bien d'autres oeuvres exquises, procéderont directement de l'autre. On a dit en Allemagne, puis en France, - et Richard Wagner fut peut-être le premier à le dire, - que l'histoire ne saurait être matière musicale, ou « musicable » ; que les particularités ou les contingences y restreignent, y étouffent la vérité générale, universelle, la seule qui comporte ou supporte la musique, celle enfin que Wagner encore a nommée « purement humaine ». A cette théorie, qui ne permettrait que les sujets légendaires, la Russie a répondu par une pratique éclatante et quelquefois glorieuse des sujets historiques. Il eût suffi d'un Boris Godounof pour rappeler, rétablir le droit, sinon le devoir, qu'à toute nation de faire revivre et de glorifier par la musique dramatique ses souvenirs et sa fortune, ses ancêtres et ses héros. Mais, pour s'être attachée à l'histoire, à son histoire, pour s'y être complu, la musique russe ne s'y est jamais enfermée.

念に駆られる冷酷な篡奪者ボリス、非常に純粹で堅固に描写されるこれらすべての人物を表現する想像の術を知っており、この印象的な表現法は彼ら〔登場人物たち〕の広がりとおそろしいほどの形相を補強している。

ムーソルグスキイの音楽的リアリズムは、ロシアのリアリズム全般と同様に、粗雑な言葉遣いで現実を喚起することを嫌っている。我々はどんな本能的な繊細さが、別の外見のもとで、詩情に対する親密な感性を示しているかは知らないが、それ〔粗雑な言葉遣い〕はそこ〔ムーソルグスキイの音楽的リアリズム〕で混ざり合っているのである。同様に、舞台演出がスペクタクルの美しさを足すことしかできないのならば、作曲家が常に追求してきたこの本質を表現するには、音楽だけで十分なのである。彼はそれを自らの豊かな才能で示しているし、その才能は、国民的な民謡のイメージと色彩の鮮やかな多様性によって高められている (Brussel 1907: 5) <sup>96</sup>。

この批評からは、オペラは本来であれば演出や舞台装置が伴ってはじめて成り立つはずであるが、《ボリース・ゴドゥノーフ》は今回のように演奏会形式であっても、音楽そのものの豊かさ、正確さ、抑揚 (l'accent) の鋭さから、非常に高く評価されていたことが分かる。また、ムーソルグスキイの音楽の特徴として、粗雑な言葉遣いで現実を喚起させることと避けていること、また、歌詞の扱いが繊細であり、このことから、それぞれの登場人物が見事に描き分けられていることが挙げられている。この言葉の扱いについて、シュネデールは次のように述べている。

《ボリース・ゴドゥノーフ》の形式は非常に現代的ある。レチタティーヴォは絶え

---

<sup>96</sup> 1907年5月20日付『フィガロ』紙: De Moussorgski nous avons entendu le récit de Pimen, la chanson de Varlaam et tout le deuxième acte de Boris Godounoff. Je n'ai point la prétention de dire ici ce que fut l'extraordinaire physionomie d'un Moussorgski, ni la beauté touchante d'un Boris. Mais il est significatif que cette oeuvre, à laquelle la scène paraît devoir être indispensable, ait pu résister à une audition en concert. Non seulement elle y a résisté, mais sa richesse musicale, la sûreté, l'acuité de ses accents en ont paru encore plus vives. Ces traits saisissants, que le génie inventif de ce musicien sans culture professionnelle a su imaginer pour dépeindre Varlaam ivrogne, impie et sans serpules, Pimen le moine austère, quelque peu prophète, Boris l'usurpateur implacable que le remords finit par accabler, toutes ces silhouettes, d'un dessin si pur et si ferme, ont repris leur ampleur et leur terrifiant aspect.

C'est que le réalisme musical de Moussorgski, comme en général le réalisme russe, répugne à évoquer la vie en termes grossiers. Il s'y mêle on ne sait quelle délicatesse instinctive, qui, sous d'autres apparences, révèle un sentiment intime de la poésie. Aussi bien, si la scène ne peut qu'ajouter à la beauté du spectacle, la musique suffit, elle, à traduire cette vérité que le compositeur a toujours poursuivie. Il l'exprime avec les richesses de son propre génie, que le folklore national a accru de toute l'éclatante variété de ses images et de ses couleurs.

ず旋律的で、大変誠実で、動きに沿っている。レチタティーヴォと繋ぎ合わされた歌の部分は美しい勢いをもっている。例えば、酩酊状態の歌と言われる、ヴァルラムの歌は、非常に特殊な色彩を残しながらも、本当に表現力に富んでいる (Schneider 1907: 4) <sup>97</sup>。

シュネデールは、レチタティーヴォが旋律的であることに加え、誠実で動きに沿っていると述べているが、これはレチタティーヴォが言葉の抑揚に忠実であると評価していると考えることができる。パリで広く演奏されていた、イタリア・オペラの装飾的な旋律や、ワーグナーの無限旋律やシュプレヒゲザングとも異なる、ムーソルグスキの新しい歌に対する人々の驚きは、ラロワの批評にも見られる。

ムーソルグスキに関しては、それは本当の新鋭であった。我々は歌曲集、特に《陽の光もなく》から繊細で深遠な音楽家を、そして、《子供部屋》から鋭敏で柔らかな語り手をすでに知っている。我々は、彼が自然で一貫した靈感をもち、単純かつ壮大であり、純粋な形式感をもち得ているとは思わなかった。我々の前に現れたばかりの、この力強く、至高で、穏やかで、抗しがたい魅力のある《ボリース・ゴドゥノーフ》において、感情は豊かに流れ出ている。その楽譜が全体を閲覧できる状態になかったため、我々はそれを知らなかったのである。すべてが声のために非常によく練られており、言葉と非常に密接に結びつき、歌の助けを必要としている。シャリヤーピン氏は、可能であるならば、自分自身をしのぐ演奏した。それほどに、彼は、ボリース・ゴドゥノーフのこの暗い独白と、僧侶ピーメンの奇跡的なレチタティーヴォの、感動的で重厚で宗教的な抑揚を理解し、感じ取らせた (Laloy 1907: 655) <sup>98</sup>。

---

<sup>97</sup> 1907年5月21日付『ジル・ブラス』紙: La forme de *Boris Godounow* est fort moderne: le récitatif est continuellement mélodique, d'une grande sincérité et suit l'action. Les airs soudés aux récitatifs ont de beaux élans. C'est ainsi que la chanson de Varlam, une chanson dite sous l'empire de l'ivresse, est vraiment fort expressive tout en conservant une couleur très particulière.

<sup>98</sup> 1907年6月15日号『メルキュール・フランス S.I.M』誌: Quant à Moussorgski, ce fut une vraie révélation. Nous connaissions déjà le musicien délicat et profond des romances, surtout du recueil *Sans soleil*, et le peintre subtil et attendri de la *Chambre d' Enfants*. Nous ne le croyions pas capable d'une inspiration aussi naturelle, aussi soutenue, d'une grandeur aussi simple, d'un style aussi pur. L'émotion coule à plein bords en ce *Boris Godounov* qui vient de nous apparaître, puissante, souveraine, calme, irrésistible. Et nous ne le savions pas, car la partition ne se livre pas toute entière à la lecture: tout est si bien conçu pour la voix, et si étroitement uni aux paroles, qu'il faut le secours du chant. M. Chaliapine ici s'est surpassé lui-même, s'il est possible; tant il a senti, et fait sentir, l'accent ému, grave, religieux, de ce sombre monologue de Boris Godounov,

この批評からは、ムーソルグスキイのいくつかの歌曲によって、ムーソルグスキイの声楽書法の特徴はパリですでに知られていたこと、そして、この歴史的演奏会において、その音楽的内容までは知られていなかった《ボリース・ゴドゥノーフ》を実際に聴き、ムーソルグスキイの新たな資質や声楽書法の新たな一面を発見できたことが分かる。この新たな声楽書法とは、言葉と非常に密接に結びついている特徴であり、このことは、これまでの批評においても指摘されている。この朗唱法から、シュネデールはムーソルグスキイを「現代的」、ラロワは「新鋭」と評しているが、これは 1902 年に初演された、ドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》が影響しているであろう。《ペレアスとメリザンド》も、話すような、その独特な朗唱法が大きな話題となり評価されるようになるが、《ボリース・ゴドゥノーフ》は、そういった新しい形のオペラを受け入れた後の 1907 年のパリで演奏されたため、「現代的」「新鋭」と評されたと考えられるだろう。

一方で、演奏者については、フィードル・シャリヤーピン **Fyodor Chaliapin**(1873-1938) が高く評価されており、同様の評価をキュルゾンも行っている。

シャリヤーピン氏のしなやかな口調で語られる、哀愁漂うレチタティーヴォと嘲笑うような歌、そして、特に、演奏会形式の劇の断片に期待していた以上の効果があった第 2 幕の全体。そこ〔作品〕には動きがほとんどないこと、また女声（ズブロネフ夫人とペトレンコ夫人）の非常に独創的な歌の後には、暗い思索、前兆、後悔、そして、ツァーリ・ボリースの恐ろしい幻覚に満たされていること、くわえて、この役が当たり役の 1 つであるシャリヤーピン氏が、類まれな表現の簡素なニュアンスと迫真性で、偉大な音楽家として、それを表現しているのは事実である。たくさんの着想があるとは言えないが、朗唱法は絶えず表情に富み、非常に的確に望ましい印象を与え、また、管弦楽は地味でほぼ原始的で、入念に選ばれた音色の鋭いアクセントによって、この印象をさらに強調している（Curzon 1907: 419）<sup>99</sup>。

---

et du récit miraculeux du moine Pimene.

<sup>99</sup> 1907 年 6 月 2 日号『ギド・ミュージカル』誌：un récit mélancolique et une chanson railleuse, dits par la verve souple de M. Chaliapine; et surtout le deuxième acte entier, dont l'effet a dépassé ce qu'on aurait attendu d'un fragment de drame au concert. Il est vrai qu'il comporte peu d'action, et, après les chansons très originales des femmes (Mmes Zbroneff et Petrenko), qu'il est surtout rempli par les sombres réflexions, les pressentiments, les remords, enfin l'hallucination terrible du tsar Boris, que M. Chaliapine, dont ce rôle est un des triomphes, l'a rendu en grand artiste, avec un nuancé sobre et une vérité d'expression au-dessus de tout éloge. Musicalement, je ne dirai pas qu'il y ait là beaucoup d'idées, mais la déclamation, constamment expressive, donne très justement l'impression voulue, et l'orchestre, sobre et presque primitif, appuie encore sur cette impression par l'accent pénétrant des sonorités choisies.

このように、キュルゾンはシャリヤーピンの豊かな表現力を高く評価している。また、《ボリース・ゴドゥノーフ》の管弦楽法にも言及しており、地味で原始的であり、入念に選ばれた音色の鋭いアクセントが特徴的であるとしている。このような形容による批評は、他のロシア 5 人組の作品には見られず、リームスキイ＝コールサコフの輝かしく多彩な管弦楽法とはむしろ対照的である。しかし、ムーソルグスキイこのような管弦楽法は、作品の暗く陰鬱な雰囲気強調しているとキュルゾンは述べている。

このように、《ボリース・ゴドゥノーフ》は、言葉の抑揚と旋律を密接に関連付けた、ムーソルグスキイの朗唱法によって、新しい表現として魅力的であり評価されていたことが分かった。ベレーグはロシアのオペラは歴史的オペラであっても他の国に閉ざされたものではないと述べていたが、確かに、《ボリース・ゴドゥノーフ》は、パリにおいて好意的に受け入れられていたのである。実際、この演奏会の翌年 1908 年には《ボリース・ゴドゥノーフ》はパリで全幕が初演されるのである。

注目を浴びたもう 1 つのオペラはリームスキイ＝コールサコフの《サドコー》である。この作品は、交響詩《サドコー》をオペラ化した作品である。交響詩の方は 1878 年の万博の演奏会でも取り上げられている。このオペラは、ベレーグが分類した伝説に基づくオペラに当てはまる。《サドコー》について、シュネデールは次のように述べている。

神秘的な海中の世界、海の王国へ、そして特にロシア人によって描かれた 1 つの世界へ連れていかれた気分になるには、作品の長い断片を聴く必要はない。海の主題、踊り、祈り、合唱のリズムのテーマ、コーラスのリズム、すべてがロシア的であり、すべてが異国的な反射で玉虫色に輝き、すべてが我々のものとは異なる太陽の下で輝いている。この絵画の中に息づき、鼓動しているのはロシアの魂である。それに、なんという創意工夫に富んだに管弦楽法の名人芸！なんという絵に描いたような着想の選択！（Schneider 1907: 3）<sup>100</sup>。

この批評において、リームスキイ＝コールサコフの声楽書法については特に述べられて

---

<sup>100</sup> 1907 年 6 月 1 日付『ジル・ブラス』紙：Pas n'est besoin d'en entendre de longs fragments pour se sentir transporté dans le monde mystérieux sous-marin, chez le roi des mers, et surtout dans un monde décrit par un Russe. Les thèmes de l'Océan, les danses, les invocations, les rythmes des chœurs, tout cela est russe: tout cela s'irise de reflets exotiques, tout cela resplendit sous un soleil qui n'est pas le nôtre. C'est l'âme russe qui vit et palpite dans cette peinture. Et quelle ingénieuse maîtrise dans l'orchestration ! quel choix d'idées pittoresques !

おらず、リームスキイ＝コールサコフの交響詩や組曲について述べられてきたような、多彩な管弦楽法やリズムが指摘されている。「我々のものとは異なる太陽の下で輝いている」とあるように、シュネデールは、フランスのオペラや管弦楽作品とは異なる次元にある《サドコー》は、異国的な音楽によって、聴くものをその世界へと連れて行ってくれる作品であると述べている。また、同様のことは、ブリュッセルの批評においてもみられる。

サンクトペテルブルクや特にモスクワにおいて〔歌劇《サドコー》に〕もたらされた豪華な演出の威光は、今回の公演では欠けていたが、その音楽は輝きのようであり、見事なまでの創意に富み、多様性にあふれ、深い喚起力があり、演奏会は多種多様な美しさを表現するのに十分すぎるほどである。その音楽によって、人々は少しも知られていない香りをかぎ、もはや形式の完成度や細部のディティールの巧妙さには過敏ではなくなる。それは飾り気がなく、自然に感じられ、自ずと表現されている。それは「努力の所産」と同様に「偽りの崇高さ」や「偽りの狂気」とは程遠い。リズムと旋律は、辛苦を感じさせることなく、絡み合いかけ合う。何らかのパッセージが我々の心をつかむとしたら、それは単に感動的なだけである。この音楽には最も繊細な手法で我々を感動させるねらいしかなく、誠実な詩情の唯一の美德によって、大言壮語や大げさな言動はない。それは、大げさな情熱の興奮とは別のものであり、嵐の中で熱狂させるのとは違う表現の方法である。これはリームスキイ＝コールサコフ氏と、彼とともに、彼の国の幾人かの巨匠が理解していたことである。だから、おそらく我々はロシアの芸術を非常に深く愛しているのであろう。というのも、ロシアの芸術は、その表現の手段によって、かつてフランスの伝統であり、今なおフランスの伝統である、ある種の表現法、愛や自然、感情や画趣と近い関係にあるからである（Brussel 1907: 6）<sup>101</sup>。

---

<sup>101</sup> 1907 年 5 月 31 日付『フィガロ』紙：Malgré que le prestige de la mise en scène somptueuse qu'on lui prête à Pétersbourg et surtout à Moscou fasse défaut à cette exécution, la musique est d'un tel éclat, d'une invention si merveilleuse, d'une diversité si grande, elle est si profondément évocatrice, que le concert suffit amplement à en traduire les multiples beautés. Avec elle, on respire un parfum qui n'est point connu, on n'y est plus sensible à la perfection de la forme, à l'ingéniosité des détails ; cela est naturel, naturellement ressenti, naturellement exprimé ; cela est aussi éloigné de « l'effort » que du « faux sublime » et de la « fausse folie » ; les rythmes, les mélodies s'entrecroisent, se poursuivent, sans qu'on y sente le labeur ; et si quelque trait nous arrête, c'est qu'il est simplement touchant ; la musique ici n'affiche d'autre prétention que de nous émouvoir de la manière la plus subtile, sans grandiloquence et sans mélodrame, par la seule vertu d'une poésie sincère. Il est d'autres émois que ceux des grandes passions, d'autres façons de les traduire que de les exalter en tempête. C'est ce qu'a compris M. Rimsky-Korsakow et avec lui plusieurs maîtres de son pays. C'est peut-être pour cela que nous chérissons tant l'art russe, car il se rapproche par là de certaines

ブリュッセルは、《ボリース・ゴドゥノーフ》もそうであったように、演出を伴わない演奏会形式であっても、《サドコー》の多様性に富み、喚起力に優れた音楽自体によって十分に成立していたと述べている。また、《サドコー》には、偽りの崇高さや大言壮語、大げさな情熱の興奮などが無いと述べているが、これはワーグナーやイタリア・オペラのことを指すと考えられる。詩情に誠実に従い、飾り気のない、自然な表現は、リームスキイ＝コールサコフだけでなく、ロシアの他の巨匠にも見られるものであると、ブリュッセルは指摘し、さらに、そういった気質は、ロシアの芸術を愛するフランス人の伝統的な表現手法と共通する所があるとしている。つまり、1878年の万博の演奏会以降、ロシア独自の発展を目指したロシア音楽は、パリにおいて徐々に受け入れられ、そして、愛好されるようになったが、その要因として、ロシア楽派の音楽とフランス人の本来の気質の類似性が、そこにはあると考えられる。

このように、歴史的演奏会では、5人組の作品の中でもリームスキイ＝コールサコフの管弦楽作品と歌劇《サドコー》とムーソルグスキイの《ボリース・ゴドゥノーフ》が特に高く評価され、リームスキイ＝コールサコフの音楽は、さまざまな情景や物語を、色彩の豊かな管弦楽法で描写し、聴く者を幻想的な世界へ誘ってくれるとし、ワーグナーなど外国からの影響に対抗している人々にとっては癒しであったこと、また、《ボリース・ゴドゥノーフ》では、やはりワーグナーやイタリア・オペラとは異なる、言葉と密接に結び付けられた新しい朗唱法は魅力的であったことが分かった。

次に、5人組のよりも若い世代の作曲家たちについての批評をみていく。まず、ダゴミロフは5人組と彼らを比較し次のように述べている。

グラズノーフ、リャプノーフ、タネーエフ、ラフマーニノフ、スクリャービンなどの作品には賞賛すべき点がたくさんあるが、我々は若い世代のロシア音楽をあまり高くは評価しない。そこでは、民族の独創性が薄れてしまった。彼らはとりわけ国際的な音楽を作っている。（...）この5つの歴史的演奏会について締めくくる願望があるとすれば、ロシアの若い作曲家たちが、彼らの先輩たちの作品に比類なき魅力を授けた、この民族的な独創性を保持することである（Dagomirow 1907: 104）

102。

---

manières d'exprimer et l'amour et la nature, les sentiments et le pittoresque qui furent et demeurent une tradition française.

<sup>102</sup> 1907年7月1日号『ムジカ *Musica*』誌：Nous avouons moins goûter la jeune musique russe,

この批評は、若い世代の作曲家の作品には、それぞれ評価すべき点があるとしながらも、総じて自国の民族的な創造性を失ってしまい、国際的な作品を書くことを否定的にとらえている。同様の批評は数多く見られ、ラロワは次のように述べている。

私が訴えかけたいのは才能のある人々であり、特に若い楽派の栄光であるグラズノーフ氏である。彼は、初期の作品が我々に抱かせた期待を否定しようとする。すなわち、聴かされたばかりの彼の小さな交響詩《春》も、組曲《中世より》も、《ステンカ・ラージン》には値しない。美しい管弦楽の書法と、稀に見る表現豊かな旋律的着想はそこに認めるが、力強さや抑揚、個性は消えてしまった。そして今日、グラズノーフ氏は、彼が絶対音楽と名付けるものに身をささげようとしていると、我々は断言する。彼がこうして彼自身に対して犯している罪を、私が嘆き悲しむことを許してくれますように（Laloy 1907: 654）<sup>103</sup>。

ラロワの批評からは、初期の《ステンカ・ラージン》から、その後の作風が変わってしまったことを嘆いていることが分かる。確かに、《ステンカ・ラージン》が 1889 年の万博で演奏された時には、グラズノーフは、パリの聴衆から、5 人組らのロシア独自の作風を継承する若手の作曲家として期待されていた。しかし、今回の歴史的演奏会では、その期待が裏切られるほどに、作風が変わってしまったのである。これについて、ブリュッセルも、「グラズノーフ氏は、民俗的で国民的な色彩の探求を推し進める先駆者や巨匠の教えからはじまり、絵画的なものを排除し、絶対音楽以外の詩的要素を拒否する傾向のある芸術へと急速に向かっていった（Brussel 1907: 5）」<sup>104</sup>と述べている。さらに、スクリャービ

---

encore que l'on trouve beaucoup à admirer dans les oeuvres de Glazounow, de Liapounow, de Tanéïeff, de Rakhmaninow, de Scriabine. Chez elle, l'originalité ethnique s'est amoindrie. Ils font surtout de la bonne musique internationale. (...) Si un vœu doit conclure à ces cinq concerts historiques, c'est que les jeunes compositeurs russes conservent cette originalité ethnique qui confère aux oeuvres de leurs aînés une séduction incomparable.

<sup>103</sup> 1907 年 6 月 15 日号『メルキュール・フランス S.I.M』誌 : C'est surtout aux mieux doués que je veux parler et particulièrement à M. Glazounov, gloire de la jeune école, qui a pris à tâche de démentir les espoirs que nous faisions concevoir ses premières oeuvres : ni son petit poème symphonique, *Le Printemps*, ni sa suite *Au moyen âge*, qu'on vient de nous faire entendre, ne sont dignes de *Stenka Razine* ; on y remarque encore une jolie écriture d'orchestre, et une inspiration mélodique d'une rare abondance ; mais la vigueur, l'accent, le caractère, ont disparu. Et aujourd'hui l'on affirme que M. Glazounov entend se vouer à ce qu'il nomme la musique pure. Qu'il me permette de déplorer le crime qu'il commet ainsi contre lui-même.

<sup>104</sup> 1907 年 5 月 27 日付『フィガロ』紙 : Parti des doctrines de ses prédécesseurs et de son maître, qui préconisaient la recherche de la couleur populaire et nationale, M. Glazounow s'est acheminé rapidement vers un art d'où le pittoresque est exclu, et qui tend à répudier tout autre élément poétique que la musique absolue.

ンについては、ベレーグは次のように述べている。

すでに過去には、ルビンシテーインやチャイコフスキイの作品によって、母なる木から、生命の木から、ドイツに向かって枝が傾きかけていたのである。スクリャービンの交響曲のような、やや太ったいくつかの果実の重さによって、枝は傾き続けている。落下する前に再び立ち直りますように。「何よりも国民の本質を見分けなければならない」とツルゲーネフは書いている。それを見分けさせることは確かに義務である。それは、詩情と同様に音楽にとって第1の義務であり、永遠の義務である（Bellaigue 1907: 225）<sup>105</sup>。

ベレーグが述べるように、ルビンシテーインやチャイコフスキイは、パリにおいて、国際的な作曲家であるとみなされていた。これらの作品はもちろんパリでも演奏され、愛好されていたが、聴衆はより民族的で国民的な音楽である5人組の作品をよりロシアらしいと感じていた。そして、そのような音楽をロシアに求めていたことは、過去の批評からも分かる。そういった期待から外れた、ドイツ音楽に傾倒したとされるスクリャービンの音楽は、ベレーグはロシアの若い世代の進むべき方向ではないとみなしていたのである。ラロワとベレーグの音楽的立場は全く異なるが、両者とも、ロシアの若い世代の作風に対して同様の内容の批評をしている。つまり、ロシアに対してイメージし、期待するロシアらしさに関しては、ドイツからの影響をうけない個性的な音楽という部分で一致していると言えよう。このロシアらしさについて、ラロワは次のように述べている。

〔若い世代の作曲家の作品の〕その中の全てが濁っており、混沌とし、支離滅裂で、無個性である。ドイツの影響が支配的で、すべての作品に味気のない大言壮語、重苦しいハーモニー、厚く歯切れの悪い管弦楽法を与えている。国民的な色合いも、個性的な感性もない。間違いのない音楽は確かに、しばしば生まれもった幸運な天賦の才を示すが、ドイツやオーストリアのどこの音楽院からも出てくる可能性はあ

---

<sup>105</sup> 1907年7月号『ルヴュ・デ・ドゥ・モンド』誌：Des symptômes fâcheux se produisent. Autrefois déjà, de l'arbre natal, de l'arbre de la vie, avec l'oeuvre des Rubinstein et des Tchaïkowsky, une branche s'était inclinée vers l'Allemagne. Sous le poids de certains fruits un peu lourds, tels que les symphonies d'un Scriabine, le rameau continue de pencher. Puisse-t-il se relever avant la chute! « Il faut, écrivait Tourguéneff, il faut surtout qu'on reconnaisse la vérité nationale. » C'est un devoir en effet de la faire reconnaître; c'est le premier devoir et le devoir éternel de la musique autant que de la poésie.

る。若い音楽家たちの心の中にある最も大切な野望は、できるだけロシア的でなくみせることのように思う。彼らはいかなる人種的性格も剥ぎ取ろうとし、「普遍的な音楽」や「絶対音楽」、「哲学的な音楽」、そして、その他の空想を熱望している。ワーグナー——有史以来、音楽に関して最も溢れんばかりに訳の分からないことと言ってきた人々の1人——をはじめとする、ドイツの理論家は、我々が吸い込まなければならない空想の雰囲気中毒したのである。そこには、国際主義に匹敵する間違いがあり、それは、人は自分の人格から出発することによってしか人間性をもつことができないこと、同様に、人は心が選んだ人物を愛することを実践してこそ、人を愛することができることを、彼らに忘れさせる。この間違いは理論から来ていて、その理論は昔からロシア人の脳に最も危険な毒があるとされてきた。本能が彼らの最高位の師でなければならない、とても純粋で豊かなその本能は、ロシア人の魂とのあらゆる接触に、若く、自由で、幻想で、誠実で、自然で繊細な優しさのようなどても新鮮な印象を与えてくれるのである... 確かに、フランスにおいて、我々はロシアの音楽家にロシア的であることを求めるという弱点があるだろう。彼らの国を知れば知るほど、彼らの文学が好きになれば好きになるほど、彼らの対話や社会の魅力を味わえば味わうほど、我々はそれを決定的にする (Laloy 1907: 655) <sup>106</sup>。

この批評では、ロシアの若い世代の作曲家たちは、ワーグナーをはじめとするドイツから影響を受け、先人たちが築いて来た、ロシア人の気質に合った民俗的で国民的なロシアらしい音楽を捨て、「普遍的な音楽」、「絶対音楽」、「哲学的な音楽」に傾倒していると述べ

---

<sup>106</sup> Tout en elle est trouble, mêlé, incohérent, sans caractère. Des influences allemandes dominant, et donnent à toutes les oeuvres une fade grandiloquence, une harmonie lourde, une orchestration épaisse et pâteuse. Aucune couleur nationale, aucun sentiment personnel; une musique correcte certainement, et qui souvent révèle d'heureux dons naturels, mais qui pourrait sortir de n'importe quel Conservatoire d'Allemagne ou d'Autriche. L'ambition la plus chère au coeur de tous ces jeunes musiciens, est, semble-t-il, de se montrer le moins russes possible. Ils veulent dépouiller tout caractère de race, ils aspirent à la « musique universelle », à la « musique pure », à la « musique philosophique », et autres chimères dont les théoriciens allemands, à commencer par Wagner, — l'un de hommes qui ont le plus abondamment divagué sur la musique depuis l'origine des temps, — ont empoisonné l'air qu'il nous faut respirer. Il y a là une erreur, comparable à celle de l'internationalisme, et qui leur fait oublier qu'on ne peut être humain qu'en commençant par être personnel, de même qu'on ne peut aimer l'humanité qu'après s'être exercé à aimer ceux que le coeur a choisis. Cette erreur vient d'une théorie, et de tout temps la théorie a été le plus dangereux poison des cerveaux russes. L'instinct doit être leur maître suprême, cet instinct si pur et si riche qui nous donne, à tout contact avec une âme russe, une si fraîche impression de jeunesse, de liberté, de fantaisie, de sincérité, de bonté naturelle et délicate ... Oui, nous avons cette faiblesse, en France, de demander aux musiciens russes d'être Russes. Nous l'avons avec d'autant plus de décision que nous connaissons mieux leur pays, que nous aimons mieux leur littérature, que nous avons mieux goûté le charme de leur entretien et de leur société.

られている。また、若い世代の作品は、濁っており、混沌とし、支離滅裂で、無個性であり、大言壮語や重苦しいハーモニー、厚く歯切れの悪い管弦楽法があると述べられており、つまり、パリの聴衆にとっては、こういった音楽はドイツ的であると捉えられていたことがわかる。さらに、こういったドイツ的な音楽の元となっている理論から逃れるために、5人組をはじめ先人たちは本能、すなわち、ロシアの魂を源に音楽を作ってきたと述べられている。この「ロシアの魂」について、ラロワは「優しさであり、祈り、ひろい哀れみ、穏やかな寛容さ、諦め、希望、そして、とめどなくあふれる愛情（Laloy 1907: 655）」<sup>107</sup>と述べ、若い世代はこのロシア的な気質から逃れようとしていると述べている。一方で、フランスがこの若い世代に対してもロシアらしさを求めるのは弱点であるとも述べていることは注目すべき点である。これは、パリの聴衆がイメージし、求めるロシアらしさが強固なゆえに、そのイメージから乖離しているロシアの作品を、ロシアの音楽として受け入れることがということが言えるであろう。

これまで、1878年と1889年の万博のロシアの演奏会、そして、政治的なつながりが強まった1893年のロシア音楽祭、ロシア音楽の変遷を聴いた1907年の歴史的演奏会において、パリにおいて、どのようにロシア音楽を受容されてきたか、多くの批評をもとにその様子を考察してきた。当初は、伝統的な形式から逸脱した、絵画的で描写的な音楽を批判的に捉えることもあったが、多彩な管弦楽法や異国的な雰囲気、幻想的な世界へと誘う喚起力など、新しい管弦楽作品の魅力は次第に評価され、それはロシア的であると認識されるようになった。また、ロシアの音楽を積極的に受け入れるようになった要因としては、ロシアの作品の中に、フランス人の本来の気質を人々が見出したことや、ワーグナーなドイツのから影響を受けていたフランスにおいて、ドイツの影響を感じさせない民俗的で国民的な、新しい音楽の魅力をもったロシア独自の音楽に、人々が癒しと安らぎを感じていたことが、これまでの批評から考えられる。そして、ラロワが弱点であると指摘するように、ロシア音楽に対する強い愛情から、パリの聴衆はロシアの若い世代の作品にも、パリの人々にとってのロシアらしさを求めるようになるのである。その証拠に、多くの批評家が若い世代がロシアらしさを失ってしまったことを批判的にとらえているのである。実は、このロシア人はロシア人らしくあってほしいというパリの人々の願望は、1878年の万博の時にも見られるものであり、当時もパリの人々は、ロシア音楽の野蛮で未開拓な西欧化され

---

<sup>107</sup> 1907年6月15日号『メルキュール・フランス S.I.M』誌：cette âme de bonté, de prière, de large pitié, d'indulgence douce, de résignation, d'espoir, de tendresse intarissable.

ていない状態が続くことを望んでいた。この自分自身がイメージし、求めるロシア像を常にロシアに対しても求め続けるということは、根底には、ロシアという国がパリの人々にとって東洋という異国の一部であるという認識があり、その東洋らしさ、異国らしさを保ち続けてほしいと願う、パリの人々のロシアに対する一貫した異国趣味やエゴイスティックの現れであると言える。

最後に、ロシアが独立した国民的な音楽を確立していったことについて、シュネデールは次のように述べている。

我々フランスの音楽家が、ロシアの音楽家から与えられた前例をうまく活用できますように。ドイツの模倣にもロシアの模倣にも用心しますように。しかし、自分たちの靈感の方向性を我々の国民生活の中に求めるようにとすることができますように。民族的な伝説も、寓話も、武勲詩も、一国が経験した苦しみや喜びの歌も、各地域全体に広まっている歌もある。この分野からこそ、我々は民族の詩と音楽を作り上げるための素材を得なければならない。我々の芸術の未来はそこにあり、我々の隣人の芸術と付き合い、盗むのではなく、独自性を見出すことができるのはそこである。だからこそ、私は熱意をもって、ロシア音楽この一連の公演に出席したのである。彼らは我々全員のための教訓に違いない。私は、音楽においてはほぼ折衷主義であり、我々の外で起こるすべてのものを排除するようなナショナリズムを説くことはないとさらに主張する。私の夢は、我々の芸術に関する限り絶対的なナショナリズムであり、外国の全ての表現に関することは幅広い折衷主義であることである (Schneider 1907: 3) <sup>108</sup>。

このように、ロシアの作曲家が民謡や国の伝説や伝承をもとに、国民的な音楽を確立し

---

<sup>108</sup> 1907 年 6 月 1 日付『ジル・ブラス』紙 : Puissent nos musiciens français tirer leur profit de l'exemple qui leur a été donné par les musiciens russes. Qu'ils se gardent de l'imitation allemande, comme de l'imitation russe ; mais qu'ils essaient de chercher dans notre vie nationale l'orientation de leurs inspirations. Il y a des légendes populaires, il y a des fables, il y a des chansons de gestes, il y a des misères et des joies qu'un pays a éprouvées, il y a des chansons de chaque région qui ont une portée générale. C'est dans ce domaine qu'il faut puiser pour fonder une poésie et une musique d'une nation. C'est là qu'est l'avenir de notre art, c'est là qu'il peut trouver son originalité et non en côtoyant, en démarquant celui de nos voisins. Voilà pourquoi j'ai suivi avec tant d'ardeur toutes ces manifestations de la musique russe. Elles doivent être pour nous tous une leçon. J'ai la prétention au surplus d'être assez éclectique en musique et de ne pas prêcher un nationalisme qui serait exclusif de tout ce qui se produit en dehors de nous. Mon rêve serait un nationalisme absolu en ce qui concerne notre art, un éclectisme large pour ce qui regarderait toutes les manifestations de l'étranger.

てきた、その姿勢をフランスの作曲家も学ぶべきであると、シュネデールは述べている。また、国民的な音楽であったとしても、自国以外の人々に理解されないような排他的な音楽を目指すべきではないと述べている。ロシアと比べれば、フランスの国土はたしかに狭いが、目を向ければ素材となる要素はたくさんあるはずであり、外国からの影響を強く受けている当時のフランス音楽にとって、それらをもとにフランスの国民的な音楽を確立していくことに明るい未来を見出していたのである。一方で、排他的でない音楽というのは、ロシアの歴史的オペラであっても、《ボリース・ゴドゥノーフ》が外国に対しても開かれているというのは、ベレーグも述べている。つまり、フランスにとってロシア音楽とは単なる愛好の対象としてだけでなく、自分たちの進むべき道の模範とも見なされていたと言えるであろう。

## 1-5 パリの主要な演奏団体のロシア音楽のレパートリー

これまでの節において、いくつかの歴史的にみて大規模なロシアの音楽の演奏会における批評を通して、ドビュッシーの多くの作品がすでに発表されていた、バレエ・リュスよりも前の時期における、パリでのロシアの音楽の受容の様相を考察してきた。この考察によって、パリの聴衆がどのようなロシアの作品を聴き、また、ロシアの音楽に対して抱いてきたイメージの概観も明らかになった。しかし、これまでの節で扱った作品以外にも、パリではたくさんのロシア作品が聴かれていた。そのため、この節では、パリの主要な演奏団体で演奏された作品一覧を作製し、頻繁に演奏されていた作品を取り上げ、それらがどのように批評されていたかを考察する。そして、既に明らかにしたパリの聴衆にとっての「ロシアらしさ」のイメージをさらに補足する。

19世紀後半以降、パリでは、既存の演奏団体に加え、多くの新たな団体も発足し、広く人々に音楽を聴く機会を与えてきた。当時のパリの主要な演奏団体としては、パリ音楽院演奏会協会、コンセール・ポピュレール（パドゥルー管弦楽団）、コンセール・ナショナル（コロヌ管弦楽団）、ソシエテ・デ・ヌヴォー・コンセール（ラムルー管弦楽団）、国民音楽協会がある。本論文第1章では、ドビュッシーの時代のパリにおいて、どのようなロシアの管弦楽作品が聴かれ、どのようにロシア音楽のイメージが形成されていったか、ロシア音楽の受容を考察することを目的としている。そのため、第5節では、これらの団体において、バレエ・リュスが生まれる1909年よりも前に演奏されたロシアの作品を、次のように一覧に示す。（表1-8）は、グルーテの『東方序曲』に加えて、エリザベート・ベルナル *Élisabeth Bernard* (n.d.-1997) の『1861年から1914年におけるパリのオーケストラ演奏会：パドゥルー、コロヌ、ラムルー *Le concert symphonique à Paris entre 1861 et 1914 : Pasdeloup, Colonne, Lamoureux*』（1976）とデジタルデータベース「*Dezède*」<sup>109</sup>もとに作成した。

（表1-8） パリ音楽院演奏会協会

年	月	日	作曲家	曲目
1875	2	21,28	ダヴィドフ	チェロ協奏曲第3番 作品18
1893	10	19	チャイコフスキイ	《戴冠式祝典行進曲》
			ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》よりエール・ド・バレ
1894	1	28	ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》よりエール・ド・バレ
	2	4		
1895	3	31	ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》よりエール・ド・バレ
	7	4		

<sup>109</sup> *Dezède Archives and performance chronology* <https://dezede.org/>（2021年1月10日確認）

1896	10	8	ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》より〈韃靼人の踊り〉
1898	4	17,24	ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》よりエール・ド・バレ
1902	4	20,27	ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》より〈韃靼人の踊り〉
1904	3	20,27	ボロディーン	交響曲第1番
1905	1	8,15	リームスキイ＝コールサコフ	ピアノ協奏曲 嬰ハ短調 作品30
1905	3	26	ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》より〈韃靼人の踊り〉
	4	2		
1906	2	11,18	バラキレフ	ソプラノ独唱と合唱、管弦楽のためのカンタータ
1907	1	27	リームスキイ＝コールサコフ	《サドコー》 作品5（第2場面）
	2	3		
1908	4	26	ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》より抜粋
	5	3		
1909	2	14,21	リームスキイ＝コールサコフ	《スペイン奇想曲》

（表 1-9）コンセル・ポピュレール（パドゥルー管弦楽団）

年	月	日	作曲家	曲目
1865	11	19	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42より第2楽章アダージョ
1866	2	18	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42より
1867	1	27	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42より第2楽章アダージョ
1867	12	29	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42より第2楽章アダージョ
1868	11	8	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42より第2楽章アダージョ
1870	1	9	ベゼキルスキー	ヴァイオリン協奏曲
1870	1	30	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42より第2楽章アダージョ
1871	11	19	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42より抜粋
1872	3	3	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42より第2楽章アダージョ
1873	1	19	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42より第1楽章
1873	1	26	ゲーリンカ	歌劇《皇帝に捧げし命》より序曲
1873	10	19	ゲーリンカ	《カーマリンスカヤ》
1873	12	14	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42より第2楽章アダージョ
1875	1	10	ダヴィドフ	チェロ協奏曲第2番 イ短調 作品14
1875	11	7	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1875	11	14	ゲーリンカ	《カーマリンスカヤ》
1876	2	20	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1876	12	10	チャイコフスキー	序曲《ロミオとジュリエット》
1877	3	4	ゲーリンカ	《カーマリンスカヤ》
1877	11	25	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42
1878	2	3	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42
1878	11	3	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42
1878	12	1	リームスキイ＝コールサコフ	《サドコー》 作品5
1878	12	29	リームスキイ＝コールサコフ	《サドコー》 作品5
1879	2	16	ゲーリンカ	《カーマリンスカヤ》
1879	10	19	ルビンシテーイン	歌劇《フェラモルス》よりエール・ド・バレ
1879	11	9	チャイコフスキー	ピアノ協奏曲第1番 作品23
1880	2	1	リームスキイ＝コールサコフ	《サドコー》 作品5
1880	10	3	ルビンシテーイン	ヴァイオリン協奏曲ト長調 作品46
1880	12	5	チャイコフスキー	《憂鬱なセレナード》
1881	2	13	ルビンシテーイン	歌劇《フェラモルス》よりエール・ド・バレ
1881	10	23	ルビンシテーイン	歌劇《悪魔》よりエール・ド・バレ

1882	2	9	ルビンシテーインの指揮によるロシア演奏会	
			チャイコフスキイ	序曲《ロミオとジュリエット》
			グーリンカ	歌劇《ルスラーンとリュドミーラ》よりアリア
			リームスキイ＝コールサコフ	《サドコー》 作品5
			ダヴィドフ	チェロ協奏曲
			ダルゴムィーシスキイ	《カザチョーク》
			ルビンシテーイン	妖精
			ルビンシテーイン	歌劇《フェラモルス》よりエール・ド・バレ
1882	3	19	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1882	10	29	ルビンシテーイン	歌劇《フェラモルス》よりエール・ド・バレ
1882	12	3	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲
1882	12	10	ダルゴムィーシスキイ	《カザチョーク》
			ルビンシテーイン	メロディ
1883	3	11	ルビンシテーイン	《舟唄》
1883	5	?	リームスキイ＝コールサコフ	《サドコー》 作品5
			チャイコフスキイ	弦楽四重奏曲よりアンダンテ
			セローフ	歌劇《ログネーダ》よりバラード
			ルビンシテーイン	歌劇《フェラモルス》よりエール・ド・バレ
1884	1	27	チャイコフスキイ	ロマンス
1884	2	17	チャイコフスキイ	管弦楽組曲
			ルビンシテーイン	ヴァイオリン協奏曲ト長調 作品46
			ナブラヴニーク	《ロシアの踊り》
1886	10	31	チャイコフスキイ	弦楽四重奏曲第1番 変ホ短調 よりアンダンテ
1887	2	27	ルビンシテーイン	交響曲第6番 作品111

(表 1-10) コンセール・ナショナル (コロヌ管弦楽団)

年	月	日	作曲家	曲目
1875	2	21	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1877	2	4	ルビンシテーイン	交響曲第2番《大洋》作品42より第2楽章アダージョ
1878	1	26	ルビンシテーイン	2つのエール・ド・バレ
1879	3	9	チャイコフスキイ	《テンペスト》
1880	1	25	チャイコフスキイ	交響曲第4番 作品36
1880	2	?	チャイコフスキイ	交響曲第4番 作品36
1880	11	?	ルビンシテーイン	2つのエール・ド・バレ
1882	2	12	ルビンシテーイン	2つのエール・ド・バレ
1884	3	30	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1884	11	16	ルビンシテーイン	憂鬱なセレナーデ
1885	4	12	ルビンシテーイン	演奏曲とフーガ 作品53
1885	11	1	ルビンシテーイン	歌劇《フェラモルス》より〈バヤデールの踊り〉
1885	11	8	ルビンシテーイン	歌劇《フェラモルス》より〈バヤデールの踊り〉
1886	3	14	チャイコフスキイ	管弦楽組曲第1番 作品43
1886	3	21	チャイコフスキイ	ディヴェルティメント
1887	1	9	ルビンシテーイン	歌劇《ドミートリイ・ドンスコイ》より序曲

1888	3	4	チャイコフスキの指揮による演奏会	
			チャイコフスキ	セレナーデ
				協奏的幻想曲
				2つのメロディ
				小品（チェロの作品）
				管弦楽組曲第3番より〈主題と変奏〉
1888	3	11	チャイコフスキの指揮による演奏会	
			チャイコフスキ	管弦楽組曲第3番より抜粋
				ヴァイオリン協奏曲 作品35より第1楽章
				メロディ
				フランチェスカ・ダ・リミニ
				セレナーデよりエレジー
1888	3	25	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1889	2	10	ルビンシテーイン	歌劇《ドミートリイ・ドンスコイ》より序曲
1889	3	24	チャイコフスキ	管弦楽組曲第3番より〈主題と変奏〉
1889	12	1	ルビンシテーイン	歌劇《ドミートリイ・ドンスコイ》より序曲
				歌劇《悪魔》より〈悪魔のバレ〉
1889	12	15	ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》よりカヴァティーナ
1889	12	22	ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》よりカヴァティーナ
1890	3	2	チャイコフスキ	ピアノ協奏曲第1番 作品23
1890	11	23	チャイコフスキ	管弦楽組曲第1番 作品43より〈間奏曲〉
1891	4	5,15	チャイコフスキの指揮による演奏会	
			チャイコフスキ	管弦楽組曲第3番 作品55
				弦楽四重奏曲第1番 作品11より第2楽章アンダンテ
				ピアノ協奏曲第2番 作品44
				憂鬱なセレナーデ
				スラブ行進曲 作品31
1891	10	18	チャイコフスキ	スラブ行進曲 作品31
1891	10	25	チャイコフスキ	スラブ行進曲 作品31
1891	12	27	チャイコフスキ	主題と変奏とフィナーレ
1892	1	10	リームスキ＝コールサコフ	ピアノと管弦楽のための幻想曲
1893	3	12	チャイコフスキ	管弦楽組曲第3番より抜粋
1893	10	15	エコー・ド・パリによるロシア音楽祭	
			ボロディーン	交響曲第2番ロ短調（アレグロ、アンダンテ、フィナーレ）
			キュイ	カヴァティーナ（op.25-3）
			ルビンシテーイン	囚人の夢
			チャイコフスキ	ドン・ファンのセレナーデ
			ルビンシテーイン	フェラモールの2つのエール・ド・バレ
			ラフマニノフ	前奏曲op.3
			アレンスキー	バツソ・オスティナートop.5-5
			リームスキ＝コールサコフ	《アンタール》
			チャイコフスキ	《ただ憧れを知るものだけが》
			コラチェフスキ	《オーバード》
			ルビンシテーイン	《恍惚》
			チャイコフスキ	《なぜ？》
			グーリンカ	歌劇《皇帝に捧げし命》よりスサニンのアリア

1893	10	22	仏露音楽祭	
			ボロディーン	交響曲第2番ロ短調
			グーリンカ	《カーマリンスカヤ》
			リームスキイ＝コールサコフ	《アンタール》
			グラズノーフ	前奏曲 op.25
			バラキレフ	《イスラメイ》
			チャイコフスキイ	《スラブ行進曲》
1894	1	7	キュイ	カヴァティエーナ
			キュイ	歌劇《カフカスの捕虜》のより
1894	1	14	キュイ	歌劇《カフカスの捕虜》のより
1894	1	28	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1896	11	8	ヴィノグラドスキーの指揮による大ロシア音楽祭	
			グーリンカ	劇音楽《ホルムスキー公》より序曲
			チャイコフスキイ	交響曲第6番 作品74
			セロフ	歌劇《ログネーダ》より抜粋
			ダルゴムィシスキイ	《カザチョーク》
			ボロディーン	中央アジアの草原にて
			ルビンシテーイン	歌劇《フェラモルス》より〈バヤデールの踊り〉
			リームスキイ＝コールサコフ	歌劇《雪娘》よりレーリの歌
			キュイ	子守唄
			ムーソルグスキイ	歌劇《ボリス・ゴドゥノフ》より序奏とボロネーズ
1896	11	15	ヴィノグラドスキーの指揮による大ロシア音楽祭	
			チャイコフスキイ	交響曲第6番 作品74
			セロフ	歌劇《ログネーダ》よりバラード
			ダルゴムィシスキイ	カザチョーク
			ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
			リームスキイ＝コールサコフ	歌劇《雪娘》よりレーリの歌
			キュイ	子守唄
			グーリンカ	歌劇《ルスラーンとリュドミーラ》より序曲
1898	4	3	チャイコフスキイ	交響曲第6番 作品74
1899	4	23	チャイコフスキイ	歌劇《オプリーチニク》より
			ルビンシテーイン	歌劇《商人カラーシニコフ》より
1900	1	21	チャイコフスキイ／グラズノーフ	スケルツォ ハ短調
1900	1	28	リームスキイ＝コールサコフ	《サドコー》 作品5
1900	2	4	グラズノーフ	抒情的な詩
1900	3	4	チャイコフスキイ	ピアノ協奏曲第1番 作品23
1900	11	25	チャイコフスキイ	ピアノ協奏曲第1番 作品23
1902	3	23	マリア・ゴルレンコ＝ドリナによる音楽祭	
			ルビンシテーイン	歌劇《ドミートリイ・ドンスコイ》より序曲
			グラズノーフ	交響曲第6番 ハ短調 作品58
			アレンスキー	カンタータ《バフチサライの泉》作品46よりザーレマのアリア
			リームスキイ＝コールサコフ	歌劇《皇帝の花嫁》よりリュバーシャの歌
			リームスキイ＝コールサコフ	歌劇《雪娘》よりレーリの歌

1902	12	21	ナブラヴニーク	歌劇《ハロルド》より子守唄
			ルビンシテーイン	《夜》
1903	3	15	チャイコフスキイ	憂鬱なセレナーデ
1903	11	15	グラズノフ	《ステンカ・ラージン》
1903	11	22	グラズノフ	《ステンカ・ラージン》
1904	11	20	グラズノフ	ギリシャの主題による序曲第1番
			リームスキイ＝コールサコフ	歌劇《雪娘》よりアリア
1907	11	24	チャイコフスキイ	歌劇《エフゲニー・オネーギン》よりレンスキーのアリア
1908	11	22	リームスキイ＝コールサコフ	《アンタール》 作品9

(表 1-11) ソシエテ・デ・ヌヴォー・コンセール (ラムルー管弦楽団)

年	月	日	作曲家	曲目
1882	10	22	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1884	10	19	ボロディー	《中央アジアの草原にて》
1884	10	26	ボロディー	《中央アジアの草原にて》
1885	11	29	チャイコフスキイ	ピアノ協奏曲第1番 作品23
1885	12	6	チャイコフスキイ	ピアノ協奏曲第1番 作品23
1888	11	11	ボロディー	《中央アジアの草原にて》
1888	12	2	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1889	12	15	チャイコフスキイ	ピアノ協奏曲第1番 作品23
1890	3	6	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第3番 作品45
1891	1	11	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1891	1	15	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1891	2	28	チャイコフスキイ	ピアノ協奏曲第1番 作品23
1891	3	27	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1892	2	28	チャイコフスキイ	ピアノ協奏曲第1番 作品23
1892	3	17	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1892	12	11	エフスタフィフ	交響的序曲
1893	3	5	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第3番 作品45
1893	3	12	チャイコフスキイ	協奏的幻想曲
1894	2	15	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第4番 作品70
1894	12	2	ボロディー	《中央アジアの草原にて》
1894	12	16	バラークレフ	《タマーラ》
1894	12	23	バラークレフ	《タマーラ》
1895	10	27	バラークレフ	《タマーラ》
1895	11	3	バラークレフ	《タマーラ》
1896	2	13	ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲第5番 作品94
1896	10	18	リームスキイ＝コールサコフ	《スペイン奇想曲》
1896	10	25	リームスキイ＝コールサコフ	《スペイン奇想曲》
1896	11	1	リームスキイ＝コールサコフ	《スペイン奇想曲》
			ボロディー	《中央アジアの草原にて》
1897	11	14	リームスキイ＝コールサコフ	《サドコー》 作品5
1897	11	21	リームスキイ＝コールサコフ	《サドコー》 作品5

1897	12	12	バラード	《タマラ》
1897	12	19	バラード	《タマラ》
1897	12	26	リームスキー＝コールサコフ	《アンタール》 作品9
1898	1	9	リームスキー＝コールサコフ	《アンタール》 作品9
1898	1	16	チャイコフスキー	交響曲第6番 作品74
1898	1	23	チャイコフスキー	交響曲第6番 作品74
1898	2	6	リームスキー＝コールサコフ	《スペイン奇想曲》
1898	2	13	リームスキー＝コールサコフ	《スペイン奇想曲》
1898	3	3	リームスキー＝コールサコフ	歌劇《雪娘》より第3幕のレーリの歌
1898	3	20	ボロディン	歌劇《イーゴリ公》よりカヴァティーナ
			ボロディン	歌劇《イーゴリ公》よりカヴァティーナ
			リームスキー＝コールサコフ	歌劇《雪娘》より第3幕のレーリの歌
			グーリンカ	歌劇《ルスランとリュドミラ》よりラトミールのロマンス
			ソロヴィヨフ	歌劇《コルデリア》よりアルドレイノのロマンス
1898	11	13	チャイコフスキー	弦楽セレナーデよりエレジー
1898	11	20	ボロディン	《中央アジアの草原にて》
1898	11	27	ボロディン	《中央アジアの草原にて》
1898	12	11	ボロディン	歌劇《イーゴリ公》よりレチタティーヴォとカヴァティーナ
1899	3	5	リームスキー＝コールサコフ	《シェエラザード》 作品35
1899	3	12	リームスキー＝コールサコフ	《シェエラザード》 作品35
1899	3	19	チャイコフスキー	カンタータ《モスクワ》よりアリオーゾ
			リームスキー＝コールサコフ	歌劇《雪娘》よりレーリの歌
1899	2	26	ナブラヴニク	《タマラ》 (バラード)
			ムーソルグスキー	歌劇《ホヴァーンシチナ》よりマルファの予言
			アレンスキー	歌劇《ヴォルガ川上の夢》より子守唄
			キューイ	歌劇《カフカスの捕虜》のより
1899	11	19	チャイコフスキー	バレエ音楽《くるみ割り人形》作品71aより金平糖の精の踊り
1899	11	26	チャイコフスキー	バレエ音楽《くるみ割り人形》作品71aより3つの小品
1899	12	10	リームスキー＝コールサコフ	《スペイン奇想曲》
1899	12	17	リームスキー＝コールサコフ	《スペイン奇想曲》
1900	1	14	リームスキー＝コールサコフ	《アンタール》 作品9
	1	20,21	リームスキー＝コールサコフ	《アンタール》 作品9
1900	1	24	リームスキー＝コールサコフ	《アンタール》 作品9
1900	2	11	バラード	《ルーシ》
1900	2	18	バラード	《ルーシ》
1900	3	11	チャイコフスキー	ロココの主題による変奏曲
1900	11	18	チャイコフスキー	バレエ音楽《くるみ割り人形》作品71a
1900	12	23	チャイコフスキー	バレエ音楽《くるみ割り人形》作品71a
			ボロディン	歌劇《イーゴリ公》よりカヴァティーナ
1901	2	3	リームスキー＝コールサコフ	《シェエラザード》 作品35
1901	10	20	ボロディン	歌劇《イーゴリ公》より《韃靼人の踊り》
1901	11	3	チャイコフスキー	交響曲第6番 作品74
1901	11	10	チャイコフスキー	交響曲第6番 作品74
1901	11	24	チャイコフスキー	交響曲第6番 作品74
1902	2	16	ボロディン	《中央アジアの草原にて》
1902	3	16	リームスキー＝コールサコフ	《シェエラザード》 作品35

1902	11	2	ボロディーン	《中央アジアの草原にて》
1902	11	30	バラークレフ	《タマーラ》
1903	1	3	ボロディーン	交響曲第1番 変ホ長調
1903	3	8	チャイコフスキイ	交響曲第6番 作品74
1903	3	15	リームスキイ＝コールサコフ	《アンタール》 作品9
1903	4	5	リームスキイ＝コールサコフ	《アンタール》 作品9
1903	11	15	チャイコフスキイ	交響曲第6番 作品74
1903	11	29	チャイコフスキイ	《サドコー》 作品5
1904	1	3	ボロディーン	交響曲第1番 変ホ長調
1904	4	10	リームスキイ＝コールサコフ	序曲《ロシアの復活祭》
1904	11	27	リームスキイ＝コールサコフ	《おとぎ話》
1905	1	15	リームスキイ＝コールサコフ	《シェエラザード》 作品35
1905	1	22	チャイコフスキイ	交響曲第6番 作品74
1905	2	5	バラークレフ	《タマーラ》
1905	2	26	リームスキイ＝コールサコフ	《アンタール》 作品9
1905	11	5	リームスキイ＝コールサコフ	《スペイン奇想曲》
1905	11	12	リームスキイ＝コールサコフ	《スペイン奇想曲》
1905	11	26	バラークレフ	《ルーシ》
1905	12	3	リームスキイ＝コールサコフ	ピアノ協奏曲 嬰ハ短調 作品30
1905	12	17	グラズノフ	交響曲第6番 ハ短調 作品58
			チャイコフスキイ	序曲《ロミオとジュリエット》
1905	12	31	ムーソルグスキイ	《禿山の一夜》
1906	2	11	ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》より〈韃靼人の踊り〉
1906	2	18	リームスキイ＝コールサコフ	《シェエラザード》 作品35
1906	4	13	リームスキイ＝コールサコフ	序曲《ロシアの復活祭》
1906	10	7	グラズノフ	《森》 作品19
1906	11	18	リームスキイ＝コールサコフ	《アンタール》 作品9
1906	12	16	ボロディーン	交響曲第2番
1906	12	23	リームスキイ＝コールサコフ	《アンタール》 作品9
1907	2	17	リームスキイ＝コールサコフ	《シェエラザード》 作品35
1907	2	24	チャイコフスキイ	交響曲第6番 ハ短調 作品58
1907	3	10	リームスキイ＝コールサコフ	組曲《雪娘》
1907	11	3	リームスキイ＝コールサコフ	《サドコー》 作品5
1907	11	17	リームスキイ＝コールサコフ	《ボヘミアにて》
1908	1	5	リームスキイ＝コールサコフ	《スペイン奇想曲》
1908	2	2	リームスキイ＝コールサコフ	ピアノ協奏曲 嬰ハ短調 作品30
1908	2	16	リームスキイ＝コールサコフ	交響曲第3番 作品32
			ラフマニノフ	3つのメロディ
			アリャビエフ	《ナイチンゲール》
1908	3	15	リームスキイ＝コールサコフ	《アンタール》 作品9
1908	11	1	リームスキイ＝コールサコフ	《シェエラザード》 作品35
1908	11	15	チャイコフスキイ	《フランチェスコ・ダ・リミニ》
1908	11	29	リームスキイ＝コールサコフ	ロシアの主題によるシンフォニエッタ 作品31
			チャイコフスキイ	歌劇《エフゲニー・オネーギン》よりレンスキーのアリア
1908	12	6	ボロディーン	歌劇《イーゴリ公》より〈韃靼人の踊り〉

(表 1-12) 国民音楽協会

年	月	日	作曲家	作品
1887	3	19	チャイコフスキイ	ロシア風スケルツォ
1888	1	7	リームスキイ＝コールサコフ	アレグロ
			リャードフ	スケルツォ
			ボロディーン	スペイン・セレナーデ
			グラズノーフ	フィナーレ
1888	4	14	バラークレフ	《イスラメイ》
1890	2	1	グラズノーフ	弦楽四重奏曲第2番
1891	4	4	チャイコフスキイ	ユモレスクとワルツ 変イ長調
1894	1	20	リームスキイ＝コールサコフ	《スペイン奇想曲》
1894	3	3	ボロディーン	交響曲第3番より第1楽章
1894	4	14	グラズノーフ	《エレジー》
1894	12	22/23	グラズノーフ	《森》 作品19
1895	2	24	リームスキイ＝コールサコフ	《おとぎ話》
1897	2	13	グラズノーフ	Saschaの名前による組曲
1897	3	6	ボロディーン	《眠れる王女》
1898	4	2	バラークレフ	《イスラメイ》
1899	2	4	ボロディーン	《眠れる王女》
			クロピコフ	《農夫の瞑想》
			ムーソルグスキイ	《物乞いの子守唄》
1900	2	24	ゲーリンカ／バラークレフ	《ひばり》
1901	1	19	バラークレフ	《イスラメイ》
1901	3	20	ムーソルグスキイ	歌曲集《子供部屋》
1901	4	13	バラークレフ	熟練のワルツ
1902	1	11	グラズノーフ	Saschaの名前による組曲
1902	3	22	ボロディーン	《小組曲》より〈尼僧院にて〉〈セレナーデ〉
			バラークレフ	熟練のワルツ
1903	1	10	バラークレフ	スケルツォ第2番
1905	3	4	バラークレフ	《イスラメイ》
1905	3	18	バラークレフ	メロディ
1906	3	3	バラークレフ	ソナタ
1897	3	17	ムーソルグスキイ	《展覧会の絵》
1908	1	25	リームスキイ＝コールサコフ	アレグロ
			リャードフ	スケルツォ
			ボロディーン	スペイン・セレナーデ
			グラズノーフ	フィナーレ
1908	2	22	ムーソルグスキイ	《展覧会の絵》より抜粋
			バラークレフ	《ドゥムカ》

この表からは、パドゥルー管弦楽団とラムルー管弦楽団によって多くのロシアの作品が演奏されていたこと、そして、前節で取り上げた以外にも、ロシア音楽祭が開催されていたことが分かる。例えば、コロヌ管弦楽団では、1888年と1891年のチャイコフスキの来仏に合わせてロシア音楽の演奏会を開いているし、1896年のロシア皇帝の来仏に合わせて、大ロシア音楽祭を行っている。

前節ですでに取り上げた管弦楽作品以外にも、頻繁に演奏された作品としては、リームスキイ＝コールサコフの《シェエラザード》が挙げられる。また、前節で考察した演奏会においては、さほど批評はされていなかったが、この表からは、リームスキイ＝コールサコフの《スペイン奇想曲》、ボロディーンの《中央アジアの草原にて》、バラキレフの《タマーラ》は頻繁に演奏されていたことが分かる。第5節では、これらの作品の批評の考察を通して、既に明らかにしたパリの聴衆にとっての「ロシアらしさ」のイメージをさらに深く考察する。

まず、1884年にラムルー管弦楽団によってパリ初演された《中央アジアの草原にて》について、1884年10月21日付の『ジル・ブラス』紙において、ワーグナー信奉者のヴィクトール・ヴィルダーは次のように批評している。

ボロディーン氏の交響的作品は、自分の芸術の能力を明確に判断していない作曲家たちが最低な誤用をうみだしている、描写的で絵画的なおもちゃのひとつである。ボロディーン氏の4分音符と8分音符には、中央アジアの砂の草原を横断するキャラバン〔隊商〕を描き、ラクダのだらだらした足音を聞かせるねらいがある（Wilder 1884: 3）<sup>110</sup>。

この批評からは、1889年の万博のロシア演奏会や1893年の仏露祭の際に指摘されていた、描写的な音楽に反対する姿勢がはっきりとみられる。一方で、ウジェーヌ・ド・ブリックヴィル Eugène de Bricqueville (1854-1933) は、1884年10月26日号の『メネストレル』誌で、次のように述べている。ブリックヴィルはオルガン奏者、古楽研究者であり、ワーグナー信奉者であった。

---

<sup>110</sup> La pièce symphonique de M. Borodine est une de ces amusettes descriptives et pittoresques dont les compositeurs qui n'ont pas le sentiment net du pouvoir de leur art, font un abus si déplorable. Les noires et les croches de M. Borodine ont la prétention de nous peindre une caravane qui traverse les steppes sablonneuses de l'Asie centrale et de nous faire entendre le trainant des chameaux.

次の演目はやや漠然とした題名をもっている、《中央アジアの草原の素描》。これは、我々が思うような、ヴェレシチャーギンの水彩画でも、エリム・メツェルススキの詩的な描写でもなく、E. ボロディーン〔全文ママ〕と署名された器乐的交響曲である。これが証明しているのは、①何ヴィエルスタ<sup>111</sup>もの砂の土地からインスピレーションを受けた音楽家を見つけられること、②E. ハンスリックによって宣言された描写的な芸術に対する争いは、すべての望ましい結果をもたらしたわけではなかった、ということである。我々の扱う作品は2つのモチーフによって展開し、1つ目はクラリネットによって、2つ目はファゴットによって提示され、オーケストラ全体によって繰り返され、そして、過去の、しかし、今でも興味深い手法にならって混ぜられる。引き延ばされたシャンタレル〔弦楽器の第1弦〕の保続音の下で全体は消え、そして、コントラバスのちぐはぐなピチカートがいくつか聴こえるだけで、ラクダののろのろした足どりをやや表現している。心地よく描かれたこの素描は、喜ばれたようである。我々の周りの何人かは「地方色」の正確さにうっとりしている。そのように想像するためには、アラル海の近くでいくらかの期間を過ごした経験が必要であり、それは我々の状況とは全く違うので、我々は批評のこの点について自身を疑うことを余儀なくされている（Bricqueville 1884: 383）<sup>112</sup>。

《中央アジアの草原にて》は、初演当時、交響詩や音画ともまた違った題名で、本来ならば絵画の分野で使われる言葉、素描 *esquisse* として紹介されている。ブリックヴィルの言うハンスリックの宣言とは、絶対音楽主義の立場から標題音楽を否定する主張と考えられる。また、《中央アジアの草原にて》は、この主張に対して、すべての望ましい結果をもたらしたわけではなかったことを証明したともある。これは標題音楽、少なくとも《中央

---

<sup>111</sup> ヴィエルスタはロシアの長さの旧単位。1.067kmに相当する。

<sup>112</sup> Le numéro suivant porte ce titre un peu vague : *Esquisses sur les steppes de l'Asie centrale*. Il ne s'agit pas, comme on pourrait croire, d'une aquarelle de Vereschagin, ou d'une description poétique d'Élim Metscherski, mais d'une symphonie instrumentale signée : E. Borodine. Ce qui prouve : 1° qu'un musicien peut se trouver inspiré par quelques verstes de terrains sablonneux ; 2° que la guerre déclarée par E. Hanslick à l'art descriptif n'a pas eu tous les résultats désirables. La composition qui nous occupe roule sur deux motifs, proposés le premier par la clarinette, le deuxième par le basson, repris ensuite par tout l'orchestre, puis amalgamés d'après un procédé ancien, mais toujours intéressant. Le tout s'éteint sous des tenues prolongées de chanterelles, et l'on n'entend plus que quelques pizzicati claudicants de contre-basses, qui rendent assez bien l'allure traînante des chameaux. Cette esquisse, agréablement traitée, a paru plaire. Plusieurs personnes, autour de nous, s'extasiaient sur l'exactitude de la « couleur locale ». Comme il faut, pour juger ainsi, avoir passé quelque temps dans le voisinage de la mer d'Aral, et que tel n'est point notre cas, nous sommes forcés de nous récuser sur ce point de critique.

アジアの草原にて》は、ハンスリックが反対するような完全に否定される音楽ではなかったということが読み取れるだろう。実際、ブリックヴィルは、作品で描かれる素描は、一部の聴衆を喜ばせていたと述べている。一方、ブリックヴィルは、ボロディーンの描こうとしているような光景を想像するためには、その土地での経験が必要であるとも述べている。つまり、標題音楽においては、作曲者と聴衆に共通の前提となる知識や経験が必要であるという問題を指摘しているのである。

また、時代がすすんだ 1898 年 11 月 27 日号の『ギド・ミュージカル』誌においては、ワーグナーのオペラの仏語翻訳者であったジャック・ドフェル Jacques d'Offoël(1862-1906) は、次のように批評している。

ボロディーンの《中央アジアの草原の素描》(!)の方が評判は良かった。まず、簡潔だという大きな長所があり、この自然の素描としては、特筆すべき有利な点を提示だけにとどまらない。それに加えて、この作品には、リズムと音色の興味深い発見がある、繊細で卓越した管弦楽法を見出せる。要するに、オーケストラが最高の状態で演奏した、非常に心地良い音楽である (d'Offoël 1898: 902) <sup>113</sup>。

ドフェルは、先ほどみられたような、描写的な音楽に対する批判はせず、リズムや音色といった優れた管弦楽法を高く評価している。取り上げた 3 つの批評はすべてワーグナー信奉者かワーグナーに対して肯定的な批評家によって述べられているが、批評家によって標題音楽に対する立場はそれぞれ異なっている。しかし、これまでに考察してきたロシア楽派の特に 5 人組の作品と同様に、《中央アジアの草原の素描》の色彩豊かな管弦楽法は、そんな彼らにとっても評価すべき点であったことが分かる。

次に、1894 年にラムルー管弦楽団で初演された《タマーラ》についてみていく。ワーグナー信奉者でフランク派のシャルル・レティは、1894 年 12 月 26 日付の『フィガロ』紙において、次のように述べている。

作品の冒頭はその風変わりな音色によって驚かせる。すなわち、オーボエによる一

---

<sup>113</sup> L'Esquisse sur les steppes de l'Asie centrale(!), de Borodine, a été mieux accueillie. Elle a d'abord le grand mérite d'être courte, ce qui, pour une esquisse de cette nature, ne laisse pas que de présenter de notables avantages ; mais, en outre, on y trouve une orchestration fine et distinguée, de curieuses trouvailles de rythme et de timbres. C'est en somme un fort agréable morceau de genre, que l'orchestre a rendu au mieux.

種のパストラルは、非常に心地よい印象をもたらし、次いで、情熱的で、暖かく、時に下品なリズムによって混乱した場面が繰り広げられる。この作品は、特に、その管弦楽の書法によって興味深い。より明確な構想にもとづき、より短縮された長さによって構築されていたならば、全体の効果はより強調されただろう (Réty 1894: 7)。

レティは、《タマーラ》の風変わりな音色と変化に富む場面をうみだす管弦楽法について評価している。しかし、その効果をよりよく発揮させるために構造面での問題点を指摘している。次に、エルネスト・トマ Ernest Thomas (1883-1917) は 1894 年 12 月 30 日号の『ギド・ミュージカル』誌において、次のように述べている。

この作品は、作曲者の作品中において、ハーモニストとして偉大な才能を示しているものの、コンサートのレパートリーに残る可能性はないと思われる。そのやや野蛮で粗野な性格は不快にさせるものではないが、それは〔この作品〕は最も基本的な欠陥、すなわち、統一性とまとまりの欠如によってけがされている (Thomas 1894: 1053) <sup>114</sup>。

トマの指摘する、野蛮で粗野な性格は、1878 年の万博時にロシアの音楽に指摘されていた印象であり、また、統一性とまとまりの欠如もロシアの音楽が何度も指摘されてきたことである。トマにとって、《アンタール》はそういったロシア音楽の欠点とされる側面がみられる作品であったと言える。さらに、新しい音楽に対して消極的であった音楽評論家、作曲家のイポリット・バルブデット Hippolyte Barbedette (1827-1901) は、1894 年 12 月 30 日号の『メネストレル』誌において、次のように述べている。

ロシアの作曲家バラキレフによる交響詩《タマーラ》は、レールモントフの詩をもとにしたもので、今日流行している標題音楽に属している。プログラムがなければ、それが何を意味しているのかわからないだろうし、プログラムがあっても、そ

---

<sup>114</sup> Cette oeuvre, bien qu'elle dénote chez l'auteur un grand talent d'harmoniste, n'a, croyons-nous, aucune chance de rester au répertoire des concerts. Son caractère un peu sauvage et brutal n'est point pour déplaire, mais elle est entachée d'un vice capital, le manque d'unité et de cohésion.

れ以上のことはほとんどわからないだろう（Barbedette 1894: 412）<sup>115</sup>。

この批評からは、標題音楽、つまり、音楽に何か別のものを表現させようとする、その在り方自体を否定していることがわかる。また、当時、標題音楽が流行っていたこともうかがえる。バルブデットは、新しい音楽に消極的な立場にあったが、《アンタール》にはまさにその立場からの評価がなされている。

以上から分かる通り、《タマーラ》は、その優れた管弦楽法で評価されていたが、伝統的な形式からの逸脱していることと標題音楽であることが批判されており、典型的なロシアの音楽に対する批評がされていたと言える。くわえて、標題音楽の抱える問題を、1894年12月23日の『メネストレル』誌において、アメデ・ブータレル Amédée Boutarel（1855-1924）は指摘している。

〔《タマーラ》において〕すぐに悩ませられる欠陥は、お決まりの不一致である。我々フランス人の耳にとって、それは、我々が自分たちで作った伝説と、歴史的であろうとなかろうと、作品の骨格を形成するエピソードに対する我々特有の概念とは相容れない個性をもつ音楽との間に存在するのである。（...）フランス人の視点から見れば重要なこの欠陥を見過ごすならば、それ〔この作品〕が旋律的で、丁寧に作られ、力強い管弦楽法をもった、優れた技巧的な作品であり続けるだろう（Boutarel 1894: 405）<sup>116</sup>。

これは、ロシアの伝説である「タマーラ」<sup>117</sup>と同じような話の内容をもつ伝説が、フランスにもあり、この伝説における、人や場面などに対するフランス人のイメージと、タマーラで表現される音楽との不一致による違和感を述べている。つまり、標題音楽においては、作曲者の意図した作品の標題が、聴き手側にも共有されているべきであるという考え

---

<sup>115</sup> Thamar, poème symphonique du compositeur russe Balakirew d'après le poème de Lermontoff, appartient à ce genre de musique à programme qui est de mode aujourd'hui ; sans le programme, on ne saurait trop ce que cela veut dire ; avec le programme, on ne le sait guère davantage. On apprend par ledit programme, que la princesse Thamar faisait de fort vilaines choses.

<sup>116</sup> Le défaut qui frappe immédiatement, c'est une inévitable discordance qui existe, pour nos oreilles françaises, entre une légende que nous avons faite nôtre, et une musique dont le caractère se prête mal à notre conception spéciale de l'épisode, historique ou non, qui forme la trame de l'oeuvre. (...) Si nous passons sur ce défaut, capital à notre point de vue français, il restera un ouvrage d'une bonne facture, assez mélodique et d'une orchestration soignée et vigoureuse.

<sup>117</sup> 美しくも邪な王女タマーラは、旅人を惑わせ、古い塔の宴に招き入れる。しかし、夜が明けると旅人は屍になり、川へ投げ捨てられてしまう。

が、ブータレルにはあったと言えるであろう。これと同様の指摘を、ブリックヴィルは《中央アジアの草原にて》にしていた。つまり、作曲家と聴衆の間の前提となる知識や経験の相異とは、標題音楽において生じやすい問題であると言えよう。しかし、そういった問題を抜きにしても、この作品には優れた管弦楽法という魅力が存在していることも、ブータレルは指摘している。

次に、リームスキイ＝コールサコフの《スペイン奇想曲》についてである。この作品は、1889年の万博の演奏会で取り上げられたが、当時はそれほど注目をされていなかった。その後、今回の調査において、演奏が確認できたのは1896年、ラムルー管弦楽団の演奏会においてである。その時の演奏について、エルネスト・トマは1896年10月25日の『メネストレル』誌において、次のように述べている。

祭りの音楽は、確かに通俗的で騒々しく、奇妙なリズムをしているが、ロシア的以上にフランス的でもなく、スペイン的以上にロシア的でもない。もし、この作品に技法上の偉大な巧みさがあるとしても、この性質は、その着想の欠如を補えないし、まがいものの絆が互いを結び付けている、全く結束力のない動機の貧しさを補うことはできない (Thomas 1896: 691) <sup>118</sup>。

この批評からは、ロシア人によるスペイン風の音楽への批判と、統一性の欠如が指摘されている。この、器楽作品における伝統的な形式からの逸脱は、ロシアの音楽に常に指摘されてきたことである。また、1896年11月1日号の『メネストレル』誌において、アメデ・ブータレルは次のように述べている。

我々の偏愛は、音楽的印象派の熱気へと向かうのだろうか。これはリームスキイ＝コールサコフ氏 (1844-) の《スペイン奇想曲》である。ここでは、リズム、着想、色彩、そして、このジャンルで期待していた非凡な楽器法を見つけることができる。しかし、熱気と活気のある、この作品は、弦楽器の運弓法や夢のようなうねり、熱烈で興奮した高まりの熱狂によって、我々を喜ばせ、楽しませてくれるが、我々は、

---

<sup>118</sup> Musique de fête, en effet, vulgaire et bruyante, aux rythmes bizarres, mais qui n'est pas plus française que russe, pas plus russe qu'espagnole. S'il y a dans cette composition une grande habileté de facture, cette qualité ne peut suppléer à l'absence des idées, à la pauvreté des motifs qui n'ont entre eux aucune cohésion et qu'un lien factice unit les uns aux autres.

そこに明白に進歩的な意味での方向性の手がかりを見つけることはない（Boutarel 1896: 6）<sup>119</sup>。

この批評からは、《スペイン奇想曲》が、その色彩豊かな管弦楽法や楽しませてくれる曲調で評価されているが、音楽的印象派へと向かいつつあるパリの音楽界の方向性に対して、役に立つものではないとみなされていることが分かる。つまり、ブータレルにとって、この作品は、新しい思想や着想を見出せるものでなく、単なる心地の良い作品であったと言えよう。一方で、1905年11月12日号の『メネストレル』誌において、ジョゼフ・ジュマン Joseph Jemain（1864-1954）は、次のように述べている。

リームスキイ＝コールサコフの《スペイン奇想曲》は、ベールで覆われた太鼓を伴う独奏ヴァイオリンのカデンツァや、シンバルの連続的なトレモロに支えられたクラリネットの主題など、管弦楽において、これまで発表されたことのない音色の組み合わせに作曲家が臆することない、高い管弦楽の名人技をもった作品ある！しかし、これらの風変わりの点を除けば、もっとも見事に表現されてはいるが、この作品には愉快的研究よりもさらに優れた点がある。常に自分自身を支配し、溢れ出る想像力を抑制する思考と、調和のとれた均衡による形式において、はっきりと現れる驚くべき独創性がある（Jemain 1905: 364）<sup>120</sup>。

ジュマンの批評からは、これまでとは異なる新しい組み合わせによる音色をもった豊かな管弦楽法が高く評価され、さらには作曲家として形式におけるバランスのとれたリームスキイ＝コールサコフの独創性をも見出されていることが分かる。

最後に、1899年にラムルー管弦楽団で初演された《シェエラザード》についてである。

---

<sup>119</sup> Notre prédilection ira-t-elle aux exubérances de l'impressionnisme musical ? Voici le Capriccio espagnol de M. Rinsky-Korsakow (1844). Là nous trouvons des rythmes, des idées, de la couleur, une instrumentation brillante et aussi peu banale qu'on pouvait l'espérer dans un ouvrage de ce genre. Mais ce morceau de verve et d'entrain, avec la furia de ses coups d'archet, ses ondulations rêveuses et ses poussées véhémentes et folles nous plaît et nous amuse sans que nous puissions y trouver l'indice d'une direction dans un sens nettement progressif.

<sup>120</sup> Le *Caprice espagnol* de Rimsky-Korsakow est une pièce de haute virtuosité orchestrale dans laquelle l'auteur ne recule pas devant des associations de timbres jusqu'ici inédites, telles une cadence de violon solo accompagnée par un tambour voilé, ou un thème de clarinette soutenu par un trémolo continu de cymbales ! Mais en dehors de ces bizarreries, d'ailleurs bien présentées, il y a dans cette oeuvre plus et mieux que des recherches amusantes : il y a une pensée, toujours maîtresse d'elle-même, bridant une imagination débordante, et une originalité remarquable, s'affirmant dans une forme aux harmonieuses proportions.

ブータレルは、1899年3月12日号『メネストレル』誌において、次のように述べている。

1896年にライプツィヒで演奏された、管弦楽組曲《シェヘラザード》は、I.〈海とシンドバッドの船〉、II.〈カランダール王子の物語〉、III.〈若い王子と王女〉、IV.〈バグダッドの祭り〉の4つの部分からなる。これらすべてを表現するために意図された音楽的な着想は、個性にも多様性にも欠けていない。リズムは刺激的で、意外であり、色合いはきらびやかである。もし、楽器のソリが、全体のまとまりを犠牲にして、やたらに使われているとしたら、それは組曲であって交響曲ではないと考えよう（Boutarel 1899: 84）<sup>121</sup>。

この批評からは、着想、リズム、色彩の面で評価されていることが分かる。また、ブータレルは、ソリの多用は交響曲ではなく組曲においては許されるものであると述べており、《シェヘラザード》で示される器楽作品の新しい在り方を前向きにとらえていると言えるだろう。また、トマは、1899年3月12日号の『ギド・ミュージカル』誌において、次のように述べている。

4つの部分に分かれているこの作品を書くために、音楽家は「千夜一夜物語」に着想を得た。これらの4つの部分はそれぞれ独立していて、それらはハーブの伴奏による独奏ヴァイオリンの歌だけで結ばれている。作曲家は「千夜一夜物語」の様々な物語を音楽的に表現することを計画した。これは一種の物語風の音楽であり、聴衆は音楽家の扱ったエピソードを覚えている限り、興味をもつことができる。この作品は興味深く、非常に色彩的で、民謡の手法で構成されており、その中には独創性に欠けるものはない。しかし、いくつかのパッセージは、やや風変わりで、やや奇妙であり、観客の一部でいくつかの抗議を提起した。全体としては、このような事件にもかかわらず、聴衆はリームスキイ＝コールサコフの作品を歓迎した（Thoms 1899: 250）<sup>122</sup>。

---

<sup>121</sup> Sa suite d'orchestre : *Scheherazade*, exécutée à Leipzig en 1896, comprend quatre parties : I. *La mer et le vaisseau de Sindbad*; II. *L'Histoire du prince Kalender*; III. *Le jeune prince et la jeune princesse*; IV. *Fête à Bagdad*. Les idées musicales destinées à exprimer tout cela ne manquent ni de caractère ni de variété ; les rythmes sont piquants, imprévus, le coloris chatoyant. Si nous trouvons que les soli d'instruments sont prodigués au détriment de la cohésion d'ensemble, pensons qu'il s'agit d'une suite et non d'une symphonie.

<sup>122</sup> Pour écrire cette oeuvre, qui se divise en quatre parties, le musicien s'est inspiré des contes

トマは、色彩に加え、民謡の手法も評価しているが、民謡に靈感の源を求めることは、ロシア音楽の特徴として、過去の他の作品でもすでに述べられていたことである。また、ハーブの伴奏によるヴァイオリンの歌以外に、作品全体を結ぶものはないとトマは指摘しているが、作品全体は伝統的な形式から逸脱していると捉えていない。聴衆の多くがこの作品を好意的に受け入れている一方で、一部の人々には抗議すべき点がいくつかあったとも述べられている。その一つとして、1901年2月10日号の『ギド・ミュージカル』誌における、ユーク・アンベールの批評が考えられる。

「千夜一夜物語」にもとづく、4部構成の交響的組曲、リームスキイ＝コールサコフの《シェエラザード》において、我々は間違いなく、その色彩の美しさ、楽器法の巧みさと優雅さを称賛する。そのロシアの作曲家においては、不器用さも陳腐さもない。しかし、主題は短く、幅広さがなく、特に個性的でない。それらは勢いと優しさを奪っている。この音楽は、何よりも文学的であり、そして、我々が投げかける最大の批判は、それ〔この音楽〕がプログラムに示された様々な情景を不完全に表現しているだけで、主題の印象を決して与えていないことである。例えば、〈海とシンドバッドの船〉を描くのに、チェロのいくつかのアルペジオのパッセージで十分だと思うだろうか？ (Imbert 1901: 126) <sup>123</sup>

アンベールは、色彩の美しさや管弦楽法は称賛しているが、個性的でない主題は短く、幅広さがなく、情景を表現しているだけで、いわゆる交響曲における主題としての体を成していないと述べている。アンベールは、ルビンシテインとチャイコフスキイ派であ

---

des *Mille et une Nuits*. Ces quatre parties sont indépendantes l'une de l'autre et n'ont, pour les unir, d'autre lien qu'un chant du violon solo accompagné par la harpe. Le compositeur s'est proposé de traduire musicalement divers récits des *Mille et une Nuits*; c'est en quelque sorte de la musique narrative, qui ne peut intéresser l'auditeur qu'autant qu'il a présents à la mémoire les épisodes traités par le musicien. L'oeuvre est curieuse, très colorée, bâtie au moyen de chants populaires dont quelques-uns ne manquent pas d'originalité. Certains passages ont pourtant paru un peu bizarres, un peu baroques, et ont soulevé quelques protestations dans une partie de l'auditoire. Mais, en somme, malgré cet incident, le public a fait bon accueil à l'ouvrage de Rimsky-Korsakow. <sup>123</sup> Dans *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakow, suite symphonique en quatre parties, d'après les *Mille et une Nuits*, nous admirons sans nul doute le fin coloris, l'habileté, l'élégance de l'instrumentation: il n'existe chez le compositeur russe ni maladresse, ni banalité. Mais les thèmes sont courts, sans envergure, surtout peu personnels; ils sont privés d'élan et de tendresse. Cette musique est avant tout littéraire, et le plus gros reproche que nous aurions à lui adresser, c'est qu'elle ne traduit qu'imparfaitement les divers tableaux indiqués au programme et ne donne nullement l'impression du sujet. Croyez vous, par exemple, que certains traits arpégés des violoncelles suffisent pour peindre « la mer et le vaisseau de Sindbad »?

ったと考えられるが、その立場の伝統的な形式を重んじる姿勢が、この批評には表れている。さらに、ピエール・ラロ Pierre Lalo (1866-1943) は 1899 年 3 月 21 日付の『ル・タン』紙において、次のように述べている。

リームスキイ＝コールサコフ氏が「千夜一夜」を詳細で正確に語ることを意図していたかどうかは分からないが、私がやや懸念しているのは、時折、支離滅裂である作品の構成が、絶対音楽の理性からは説明できないからである。その下には何か文学があるはずである。幸いなことに、着想の展開があちこちで筋が通っていなくとも、その着想自体は、たいていの場合、魅力的で輝かしく、東洋的な風体において特異である。そして、和声の風変わりな天賦の才と管弦楽法の輝かしく多様な幻想によって、その編曲は世界で最も刺激的である (Lalo 1899: 3) <sup>124</sup>。

新しい音楽に対して保守的な立場であったラロは、作品の構成が支離滅裂であり、絶対音楽の理性からはそれは理解できるものでないと述べている。このように、アンベールもラロも、伝統的な管弦楽作品の在り方や価値観によって、この作品を批判していることが分かる。しかし、そのような伝統的な形式においては欠陥とされる部分がありつつも、両者とも、その幻想的な色彩豊かな管弦楽法や和声を認め高く評価していることが分かる。

以上のように、4 つの作品の批評の考察を通して、前節までで既に明らかにしたパリの聴衆にとっての「ロシアらしさ」のイメージをさらに深く下げてきた。どの作品にも、統一感のなさや構成の不明瞭さといった、伝統的な形式からの逸脱による批判や、標題音楽の存在そのものが否定される批評もみられたが、そういった問題がありながらも、色彩豊かな管弦楽法や特徴的なリズム、和声は魅力的であり、それらをロシア楽派における管弦楽作品の音楽的特徴として認めていたことが分かった。

---

<sup>124</sup> Je ne sais si M. Rimsky-Korsakof a eu l'intention d'y conter avec détail et précision les *Mille et une nuits* ; je le crains un peu, car la composition, par moments assez décousue, des morceaux ne peut guère s'expliquer par des raisons de musique pure : il faut qu'il y ait là-dessous de la littérature. Par bonheur, si peu suivi que soit çà et là le développement des idées, les idées elles-mêmes sont le plus souvent charmantes, brillantes et singulières dans leur allure orientale ; et l'arrangement en est le plus piquant du monde, tant par la grâce bizarre de l'harmonie que par la fantaisie étincelante et diverse de l'orchestration.

## 第 2 章 ドビュッシーの音楽を「ロシア的」とみなす言説

第 1 章では、いくつかの大規模な演奏会等の批評を通して、ドビュッシーの時代のパリの聴衆がどのようにロシア音楽を受容し、ロシアの音楽に対してどのようなイメージを抱いていたかを明らかにしてきた。第 2 章では、ドビュッシーの生前および没後間もない時期に、誰によって、どのような言葉によって、ドビュッシーのどの作品が「ロシア的」であるとみなされてきたかを調査し、第 1 章で明らかになったパリの聴衆の抱くロシアの音楽のイメージと関連付けながら考察していく。そのためには、音楽批評を掲載する当時の音楽雑誌や新聞、あるいは音楽に関する書籍を丹念に調査する必要があるが、19 世紀末から 20 世紀初頭において、これらの 1 次資料は膨大な種類がある。全ての資料を入手し調査すること物理的に困難であり、また、本論文では、この調査自体が最終目的ではない。そのため、「ドビュッシーの音楽をロシア的とみなす批評」の概観を明らかにするために必要な調査対象の期間の設定と資料の選別からはじめることとする。

### 2-1 言説調査について

雑誌や新聞で、ドビュッシーの名前がはじめて見られるようになるのは、ドビュッシーがローマ賞に 2 度目の挑戦をし、第 2 等賞を獲得した 1883 年である。そのため、調査対象の開始は 1883 年以降に出版されたものとする。ドビュッシーの 1918 年の没後間もなくには、ドビュッシーに関する批評や記事がまとまって発表されている。例えば、1920 年 12 月 1 日号の『ルヴュ・ミュージカル *Revue musicale*』誌は、ドビュッシーの特集号となっており、ドビュッシーに関する多くの人物の論文を掲載している。そのため、調査期間を終了する年をドビュッシーの没年ではなく 1920 年までに出版されたものとし調査することとする。そのため、本論文では 1883 年から 1920 年の 37 年間を対象期間とし、ドビュッシーの作曲家として活動した全期間に渡って、「ドビュッシーの音楽をロシア的とみなす批評」がどのように述べられていたかを調査する。

### 音楽雑誌

ドビュッシーの時代には数多くの音楽専門の雑誌が出版されているが、まず、どのような雑誌がどの期間に出版されていたかを一覧で示す。ここでは、アルベール・ラヴィニャック Albert Lavignac (1846- 1916) 編集の『音楽百科事典と音楽院事典 *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*』の第 2 部、第 6 章のアルチュール・プジ

ヤン著の「フランスにおける音楽定期刊行物に関する覚え書き *Notes sur la presse musicale en France*」(1931年)で述べられている雑誌から引用し、一覧を作成する。『音楽百科事典と音楽院事典』は、ラヴィニャックの没後、リオネル・ド・ラ・ロランシー Lionel de la Laurencie (1861-1933) が編集を引き継ぎ、1920年から1931年にかけて出版された、音楽史、技術面、非ヨーロッパ地域の音楽など幅広く音楽について網羅された事典であり、ドビュッシーの時代の音楽に関する状況を知る上で重要な資料である。また、1800年から1950年の間に欧米で出版された音楽分野の定期刊行物のデータベースを提供する国際組織 RIPM (Répertoire international de la presse musicale) で掲載されているものも加え、より正確な一覧を作成する。

(表 2-1)

1883年から1920年の間にパリで出版された音楽雑誌				
雑誌名	創刊年	廃刊年	Lesure	Groote
Le Ménestrel	1833	1940	○	○
Le guide musical(Brussels)	1855	1918	○	○
L'Art musical	1872	1894	○	○
la Renaissance musicale	1881	1883		
la Musique populaire	1881	1885		
le Monde musical	1889	1840	○	
La Tribune de Saint-Gervais/Les Tablettes de la Schola Cantorum	1895	1929	○	○
Le Journal musical	1896	1898		
Le Courrier musical	1899	1933	○	○
la Revue musicale	1901	1912	○	○
Le Mercure musical	1901	1907	○	○
S.I.M. Revue musicale	1907	1914	○	○
La Vie Musicale(Lausanne, Geneva)	1907	1914		
Revue internationale de musique	1898	1899		
la Presse musicale	1901	??		
Musica	1902	1914		○
la Vie musicale	1902	??		○
Paris musical	1904	??		
l'Echo musical	1904	??		
l'Année musicale	1911	1914		
Revue française de musique(Lyon)	1912	1914		
La Musique pendant la guerre	1915	1917		
Théâtres et concerts	1916	1917		
la Revue de Musicologie	1917	継続中		
la Revue musicale	1920	1940	○	

本来であれば発行部数から調査対象の雑誌を選ぶ必要があるが、これらの雑誌の発行部数は不明である。そのため、今回の調査ではドビュッシー研究において最も重要な著書の

一つのフランソワ・ルシュール François Lesure (1923-2001) の『伝記クロード・ドビュッシー *Claude Debussy*』(2003) と第 1 章でも用いたグローテ著の『東方序曲 1870-1913 年のパリにおけるロシア音楽』(2014) の両著の主要参考文献として引用されている音楽雑誌を調査対象とする。両著とも本論文における重要な先行研究であり、これらの著書で引用されている資料を調査対象とすることは妥当と言えよう。よって、今回の調査では以下の音楽雑誌を扱う。ただし、『ラ・トリビュヌ・ド・サン＝ジェルヴェ *La Tribune de Saint-Gervais* / レ・タブレット・ド・ラ・スコラカントルム *Les Tablettes de la Schola Cantorum*』誌は批評の中心が典礼音楽であることから、今回の調査からは除く。

- ・メネストレル *Le Ménestrel*
- ・ギド・ミュージカル *Le Guide musical* <sup>125</sup>
- ・アール・ミュージカル *L'Art musical*
- ・クリエ・ミュージカル *Le Courrier musical*
- ・ルヴュ・ミュージカル *La Revue musicale* (1901-1912)
- ・メルキュール・ミュージカル *Le Mercure musical*
- ・ルヴュ・ミュージカル *S.I.M Revue musicale S.I.M.*
- ・ルヴュ・ミュージカル *La Revue musicale* (1920-1940)

音楽雑誌の発行期間を合算すると、調査期間 1883 年から 1920 年までの間をすべて網羅しており、全期間を調査していることになるが、実際は、第一次世界大戦の影響で、1915 年から 1918 年の間には多くの音楽雑誌は休刊もしくはそのまま廃刊してしまっている。そのため、音楽批評を掲載する一般雑誌や日刊紙も扱い、より正確に調査する。

これらの資料のほとんどは RIPM で閲覧可能であるが、インターネット上で閲覧できるものも一部を除き<sup>126</sup>、クリエ・ミュージカルは RIPM にはないため紙媒体のものを調査した。

## 一般雑誌

ブジャン著の「フランスにおける音楽定期刊行物に関する覚え書き」には、音楽批評を掲載する一般雑誌が以下のように紹介されている。

---

<sup>125</sup> 『ギド・ミュージカル』誌は、ブリュッセルが出版地ではあるが、記事の内容の大半はパリに関することであるため、今回の調査対象とした。

<sup>126</sup> Internet Archive <https://archive.org/> (2021 年 1 月 10 日確認)

- ・ *Revue des Deux-Mondes* (1829-継続中)
- ・ *Correspondant* (1843-1933?)
- ・ *Revue bleue* (1871-1939)
- ・ *La Revue de France* (1896-1899、1912、1921-1939)

これら内、『ルビュ・デ・ドゥ・モンド *Revue des Deux-Mondes*』誌はルシュールの著書でも引用されており、また今回の調査期間中に継続して発行しており、調査目的にふさわしいと考え、この雑誌を調査対象として扱う。『ルビュ・デ・ドゥ・モンド』は公式 HP のアーカイブで閲覧可能である<sup>127</sup>。

## 日刊紙

プジャン著の「フランスにおける音楽定期刊行物に関する覚え書き」には、音楽批評を掲載する主要な日刊紙が以下のように紹介されている<sup>128</sup>。

(表 2-2)

1883年から1920年の間にパリで出版された音楽評論がある新聞

新聞名	創刊年	廃刊年	発行部数		
			1884年	1908年(9月)	1918年(8月)
Figaro	1826	継続中	90000(6月)	29000	44000
Le Temps	1861	1942	30800(6月)	35000	61000
Liberté	1865	1940	18000(6月)	48000	110000
Intransigeant	1880	1948	19000(8月)	65000	400000
Echo de Paris	1884	1938	×	125000	322000
Journal des Débats	1789	1944		24000	28000
Œuvre	1904	1944		×	105000
Comœdia	1907	1944		30000	×
Excelsior	1910	1940			131000
Paris-Midi	1911	1944			23000
Populaire	1918	1970			25000
Information	?	?			102000

この内、『フィガロ *Figaro*』紙と『ル・タン *Le temps*』紙は、ルシュールとグローテの主要参考文献に用いられており、また今回の調査期間中に継続して発行しており、さらに、

<sup>127</sup> 『Revue des deux mondes』 [revuedesdeuxmondes.fr](http://revuedesdeuxmondes.fr) (2021年1月10日確認)

<sup>128</sup> 発行部数については、ピエール・アルベール Pierre Albert の『19世紀・20世紀の全国報道史資料 *Documents pour l'histoire de la presse nationale aux XIXe et XXe siècles*』から引用した。

相当数の発行部数があり、広く人々に読まれていたと考えられる。そのため、調査目的にふさわしいと考え、これらの雑誌を調査対象として扱う。これらの日刊紙は、インターネット上のデータベース Gallica 及び RetroNews で閲覧可能である<sup>129</sup>。

## 方法と結果

以上の調査対象の資料数は、音楽雑誌が約 4500 号分<sup>130</sup>、一般雑誌の音楽批評が約 100 号分となった。日刊紙は 37 年間で 2 紙分となった。これらのほとんどは OCR 検索が可能となっており、これらの資料に「Debussy」、「Russe, Russie」「ロシアの作曲家の名前」等で検索をかけて調査した。しかし、一部の資料は紙媒体でしか閲覧できないもの、OCR 検索が不可能なものもあり、その場合は目視によって調査した。調査では作品のジャンルは限定せずに広く調査し、ドビュッシーの音楽全般を「ロシア的」とみなす言説も取り出した。また、当時出版されたドビュッシー関連の書籍と、ドビュッシーとロシアに関する先行研究ですでに扱われていたドビュッシーをロシア的とみなす言説も調査結果に加えた。その結果、24 人の批評家による、ドビュッシーをロシア的とみなす批評を 35 個、見つけることができた。以下に、調査結果をまとめたものを表として示す。

(表 2-3) 「ロシア的」とみなす批評一覧

	年	月	日	雑誌・新聞・書籍名	人名	作品
1	1894	1	7	Guide musical	Guy Ropartz	弦楽四重奏曲
2	1895	12	15	Revue encyclopédique	Alfred Ernst	牧神の午後への前奏曲
3	1900	10	14	??	André Gide	ドビュッシーの音楽
4	1901	4	7	Guide musical	Gustave Samazeuilh	歌曲
5	1902	5	20	Le Tepms	Pierre Lalo	ペレアスとメリザンド
6	1902	12	2	Le Tepms	Pierre Lalo	牧神の午後への前奏曲
7	1904	4	1	Courrier musical	Paul Locard	ドビュッシーの音楽
8	1905	4	2	Guide musical	F.Guérillot	弦楽四重奏曲
9	1905	10	17	Liberte	Gaston Carraud	海
10	1905	10	22	Guide musical	Michel Calvocoressi	海

<sup>129</sup> 「Gallica」 <https://gallica.bnf.fr> / 「Retronews」 <https://www.retronews.fr/> (2021 年 1 月 10 日確認)

<sup>130</sup> メネストレル 約 1710 号分、ギド・ミュージカル約 1690 号分、アール・ミュージカル 約 320 号分、クリエ・ミュージカル 約 450 号分、ルヴュ・ミュージカル (1901-1912) 約 235 号分、メルキュール・ミュージカル約 50 号分、ルヴュ・ミュージカル S.I.M 約 95 号分、ルヴュ・ミュージカル (1920-1940) 2 号分

11	1905	2	26	Guide musical	Raymond Bouyer	弦楽四重奏曲
12	1906	2	11	Guide musical	Michel Calvocoressi	ピアノ作品
13	1906	2	25	Guide musical	Michel Calvocoressi	夜想曲
14	1908	6	1	Courrier musical	Victor Debay	ペレアスとメリザンド
15	1908	6	16	Mercure de France	Jean Marnold	ペレアスとメリザンド
16	1908	6	16	Le Tepms	Pierre Lalo	ペレアスとメリザンド
17	1908	6	23	Le Tepms	Pierre Lalo	ペレアスとメリザンド
18	1908	8	15	Le Tepms	Pierre Lalo	ドビュッシーの音楽
19	1909	2	7	Guide musical	Julien Torchet	ペレアスとメリザンド
20	1909	3	15	S.I.M.	G. Jean-Aubry	その他
21	1909	6	15	Courrier musical	Victor Debay	ペレアスとメリザンド
22	1909			Debussy	Louis Laloy	夜想曲
23	1910	8	15	S.I.M.	Louis Laloy	ドビュッシーの音楽
24	1910			le cas Debussy	Ernest Ansermet	ドビュッシーの音楽
25	1910			Histoire de la musique	Paul Landormy	ドビュッシーの音楽
26	1912	4	5	S.I.M.	Maurice Ravel	ドビュッシーの音楽
27	1912	6	3, 3	Guide musical	F.Guérillot	歌曲
28	1912	10	15	Courrier musical	Albert Bertelin	夜想曲
29	1913			Claude Debussy et son oeuvre	Daniel CHENNEVIÈRE	弦楽四重奏曲
30	1913			Claude Debussy et son oeuvre	Daniel CHENNEVIÈRE	管弦楽のための映像
31	1915	8	15	L'action française	Pierre Lasserre	ドビュッシーの音楽
32	1918	4	1	Courrier musical	Alfred Mortier	ドビュッシーの音楽
33	1918			Le coq et l'arlequin	Jean Cocteau	ドビュッシーの音楽
34	1920	12	1	Revue Musical	Alfred Cortot	ドビュッシーの音楽
35	1920	12	1	Revue Musical	Louis Laloy	ペレアスとメリザンド

以上のように、今回の調査では、ドビュッシーの主要な管弦楽作品、《弦楽四重奏曲》、《牧神の午後への前奏曲》、《夜想曲》、《海》、《管弦楽のための映像》、くわえて、《ペレアスとメリザンド》、歌曲、ピアノ作品において、また、ドビュッシーの音楽全般について「ロシア的」とみなす批評を見つけることができた。では、次の節で、作曲順を追って作品ごとに、これらの批評について考察していく。

## 2-2 弦楽四重奏曲

今回の言説調査において、ドビュッシーの全作品中、初めてロシア的であると指摘されたのは《弦楽四重奏曲ト短調》である<sup>130</sup>。この作品の初演時に、フランク派作曲家ギイ・ロパルツ Guy Ropartz (1864-1955) は 1894 年 1 月 7 日号の『ギド・ミュージカル』誌で、次のように批評している。なお、今回の調査では、これ以前に発行された雑誌・新聞等の批評において、ドビュッシーとロシアを関連付ける言説を見つけることはできなかった。

C. ドビュッシー氏の未出版の弦楽四重奏曲がプログラムの最初を飾った。とても興味深い作品で、ロシアの若者の影響が色濃く見られる。様々な主題の詩情に、稀有な響き。最初の 2 つの楽章は特に注目すべきものである (Ropartz 1894: 35) <sup>131</sup>。

このように、弦楽四重奏曲は初演された直後に、すでにロシアからの影響が指摘されている。ロパルツの述べる「ロシアの若者」とは、ロシア 5 人組のことであろう。この時代のパリでは、1878 年や 1889 年のパリ万国博覧会での演奏会をきっかけに、グーリンカ、ルビンシテーインのといった作品だけでなく、5 人組の作品が頻繁に演奏されるようになっている。

音楽評論家レイモンド・ブイエ Raymond Bouyer (1862-1935) は、1905 年 2 月 26 日号の『ギド・ミュージカル』誌において、パラン四重奏団 Quatuor Parent の演奏会で演奏されたドビュッシーの弦楽四重奏曲について、次のように批評している。

この名高い作品 10、すなわち、クロード・ドビュッシーの弦楽四重奏曲のことは、我々はすでに知っている。パラン四重奏団が 7 年前、国民音楽協会で我々にその真新しさを伝えてくれたのだが、この作品を今日、同弦楽四重奏団は、ぼんやりとした色彩の慎み深い万華鏡のような印象のもとに、完全なるフランス的な構成感による最も魅力的でかつ極めて正確な感性を伴って再演する。ロシア音楽で彩られたス

<sup>130</sup> 《弦楽四重奏曲》は 1893 年 12 月 29 日に、パリの国民音楽協会の演奏会において、イザイ四重奏団によって初演された。

<sup>131</sup> Un quatuor inédit de M. C. Debussy inaugurait le programme : oeuvre très intéressante, où domine l'influence de la jeune Russie ; poésie des thèmes, sonorités rares ; les deux premiers mouvements particulièrement remarquables.

ケルツォの素描に続いて、アンダンティーノは月のない澄んだ夜の歌のようである  
(Bouyer 1905: 168) <sup>132</sup>。

ドビュッシーの弦楽四重奏曲にスケルツォと題された楽章はないが、その曲調からして第 2 楽章のことを指すと考えられる。ブイエはこの第 2 楽章がロシア的であると指摘し、この楽章を素描 *esquisse* であると述べている。また、作品全体の「ぼんやりとした色彩の慎み深い万華鏡」という印象を合わせて考えると、ブイエは、スケルツォ的な第 2 楽章に見られる色彩的で描写的な表現をロシア的であるとみなしていたと考えることができるだろう。

1907 年のロシアの歴史的演奏会の成功に貢献した音楽評論家カルヴォコレッシは、1905 年に第 2 回ロシア楽派・講演試演会 *seconde conférence-audition sur l'école russe* を開いている。その講演で、カルヴォコレッシはロシア 5 人組のそれぞれの作曲家の作品の音楽的特徴について述べている。(具体的には、バラキレフ。やや甘ったるいが繊細な音楽性と批評家気質をもったキュイ。オリジナリティーと活力に満ちたムースルグスキイ。管弦楽法の科学と絵画的な探求心をもったボロディーン。柔軟性と多様性のあるリームスキイ＝コールサコフ) この会について、F. ゲリロ F. Guérillot (n.d.-n.d.) は、1905 年 4 月 2 日号の『ギド・ミュージカル』誌において、次のように批評している。

この講演の内容をよりよく理解しようと思えば、我々のオーケストラ演奏会で演奏されたロシアの作品(具体的には、《アンタール》、《サドコー》、《シェエラザード》、《イーゴリ公》のバレエ、《ロシアの復活祭》など)のことを思い浮かべる必要がある。また、同じくボロディーンとリームスキイの室内楽のことも思い浮かべる必要がある。カルヴォコレッシ氏はルーカン四重奏団によって、素晴らしい色彩のボロディーンの 2 つの断章(スペインセレナーデ、スケルツォ)を聴かせた。

---

<sup>132</sup> On connaît ce prestigieux op.10, le quatuor à cordes de Claude Debussy, dont le Quatuor Parent nous donna la primeur il y a sept ans, à la Société nationale, et qu'il rejoue volontiers avec sentiment toujours plus pénétrant de sa construction toute française et très précise sous le kaléidoscope discret de ses vagues couleurs. Après l'esquisse d'un *scherzo* teinté de musique russe, l'*andantino* est comme le chant d'une claire nuit sans lune.

我々はそこにドビュッシー氏の弦楽四重奏曲を感じ取ることができる（Guerillot 1905: 279）<sup>133</sup>。

先の 2 人の批評では、ドビュッシーの弦楽四重奏曲がロシア的であると指摘されたが、このゲリロの批評では、これまでとは反対に、ボロディーンの 2 つの断章（スペインセレナーデ、スケルツォ）<sup>134</sup>に対して、ドビュッシーの弦楽四重奏曲を感じ取ることができる」と述べられている。つまり、両者の作品に何らかの類似性があると感じられたと言える。

作曲家ダニエル・シェヌヴィエール Daniel Chennevière（1895-1985）<sup>135</sup>は 1913 年に出版した著書『クロード・ドビュッシーとその作品 *Claude Debussy et son oeuvre*』で、ドビュッシーがエルネスト・ギロー Ernest Guiraud（1837-1892）の作曲のクラスに在籍していた時、短い期間ではあるがロシアで過ごしたと述べた上で、弦楽四重奏についても次のように述べている<sup>136</sup>。

彼〔ドビュッシー〕は、モスクワのジプシー楽師のもとに足繁く通った。このジプシー楽師たちは、情熱的で誇り高い歌のなかに、彼らの燃えるような血気をまったく自由に爆発させていたのである。〔ドビュッシーは〕彼らについて鮮明な記憶を長い間持ち続けていたに違いないし、彼らの影響は、とりわけ〔後の〕弦楽四重奏曲にある、あの熱狂的なページに出てくることになるのである。なんとも東洋的な恍惚に満ち、官能的にして狂おしい、あのページの中に、である（Chennevière 1913: 9）<sup>137</sup>。

<sup>133</sup> Il faut, pour compléter cette conférence, se reporter par la pensée aux quelques œuvres russes jouées dans nos concerts symphoniques, *Antar*, *Sadko*, *Scheherazade*, *le ballet du Prince Igor*, *La Grande Pâques russe*, etc., et à la musique de chambre de Borodine et de Rimsky. M. Calvocoressi a fait entendre, par le Quatuor Luquin, deux fragments de Borodine (*Sérénade espagnole*, *Scherzo*) d'une merveilleuse couleur, où l'on pressent le quatuor de M. Debussy.

<sup>134</sup> ボロディーンの弦楽四重奏のためのスペインセレナーデは、1986 年に作曲された作品で、国民音楽協会において 1888 年にはすでに演奏されていたことが確認できる。一方、スケルツォは弦楽四重奏のための小品（1882 年作曲）と、弦楽四重奏曲第 2 番第 2 楽章スケルツォのどちらを指すのかは分からない。

<sup>135</sup> シェヌヴィエールは 1918 年に、ディーン・ルディア Dane Rudhyar と改名している。

<sup>136</sup> ドビュッシーはナデジダ・フォン・メックのピアノ教師として雇われ、1881 年と 1882 年にロシアに長期滞在している。

<sup>137</sup> Il fréquenta maintes fois les tziganes russes, qui dans les cabarets de Moscou laissaient en des chants passionnés et fiers leur fougue ardente éclater en toute liberté. Il devait garder d'eux longtemps un souvenir vivace, et leur influence se fera sentir surtout dans les pages enthousiasmées du Quatuor à cordes, si orientalement extatiques, voluptueuses et éperdues.

シェヌヴィエールは、これまでの批評家が述べたようなロシアのクラシック作曲家との関係ではなく、ドビュッシーの弦楽四重奏にはロシアのジプシー音楽の影響が見られると述べている。つまり、この作品にみられる情熱や東洋的な恍惚、官能的といった雰囲気は、ロシアの民俗音楽の一つであるジプシー音楽に由来するものである感じられたと言えるであろう。

以上のように、ドビュッシーの弦楽四重奏曲は初演時からロシア的であると指摘され、その描写的で色彩的な特徴はボロディーンの弦楽四重奏曲から、あるいは、情熱的で官能的な表情はドビュッシーがロシアで聴いたとされるジプシー音楽に影響を受けたものであるとみなされていたことが分かる。本論文では、当時のパリの聴衆のロシアの弦楽四重奏曲に対するイメージは調査していないが、ロシア音楽、特に管弦楽作品は描写的で色彩豊かな音楽として、また、自由なリズムや形式、民謡や東洋の音階を用い、異国的な味わいがあるという特徴が認識されていた。そのため、それらと類似した特徴をもつドビュッシーの弦楽四重奏曲は、一部の批評家によってロシア的であると捉えられていたと言えよう。

### 2-3 牧神の午後への前奏曲

今回の言説調査では、《牧神の午後への前奏曲》の初演時に<sup>138</sup>、この作品がロシア的であると指摘する批評は見つかっていない。しかし、その約1年後にコロヌ管弦楽団によって演奏された際に、音楽批評家で、特にワグナー専門家であったアルフレッド・エルンスト Alfred Ernst (1860-1898) が 1895 年 12 月 15 日号の『ルヴュ・アンサイクロペディック *Revue encyclopédique*』誌で、次のように批評している。

ドビュッシー氏〔の作品〕は今日まで、国民音楽協会の演奏会でしか演奏されていなかったのだが、〔この度〕日曜日の演奏会で初めて演奏され、大変な好評を博した。形式の強烈な斬新さにも関わらず、彼の器楽作品、ステファン・マラルメによる《牧神の午後への前奏曲》は、極めて好意的に迎えられたのである。私にはドビュッシー氏の器の大小はまだ分からないが、ともかくも、彼は自分自身の器から飲もうとしているのだ。これについては、賞賛するしかない。私の目には、この若い音楽家は〔正統なる〕古典音楽の巨匠たちに比して非常に異端的に映るが、それは

---

<sup>138</sup> 《牧神の午後への前奏曲》は、1894 年 12 月 22 日、パリ国民音楽協会において、ギュスターヴ・ドレ Gustave Doret (1866-1943) の指揮によって初演された。

まさに、この人が巨匠たちの思想から自由であるからなのだ。毒舌家のいうことを信じるとすれば、ドビュッシー氏はおそらく、ワーグナーの芸術をあまり高く評価してはいない。だが、それも彼の権利であろう。確かなことは、彼が〔ワーグナーという〕あの素晴らしい詩人・音楽家を全くもって模倣していないことと、そして、この盗作と模倣の時代において、それは評価に値することであろう！〔一方で〕ロシアの作曲家たちは、〔ドビュッシー氏に〕いっそうの親しみを持っている。ドビュッシー氏自身の音楽はというと、まったく個性的で、奇妙なこともしばしばであり、時に過度に凝りすぎ、洗練されすぎということもあるが、その音楽は彼のもの、彼だけのものであり、思いも掛けない味わい、そして、絶妙な味わいをもっているのである（Ernst 1895: 466）<sup>139</sup>。

この批評からは、当時のパリにおいて、ワーグナーに対する評価が高く、ワーグナーの音楽を模倣する音楽家が多くいたこと、一方で、そういう一般的な流れの中と違い、《牧神の午後への前奏曲》によって、過去の伝統的な古典音楽の枠組みから解放された独自の音楽を作ろうとするドビュッシーは、高く評価されていたことが分かる。一方で、エルンストは、《牧神の午後への前奏曲》とロシアの作品との直接的な関連性を指摘してはいないが、両者の親しい関係を見出している。これは、5人組を中心とするロシア音楽もまた、伝統的な古典音楽に縛られず、ロシアの独自の音楽を作ろうとみなされていたが、そういった姿勢や方向性に、ドビュッシーとの類似性を見出していると考えられる。また、当時のパリにおいて、このような自由な形式が否定的に捉えられることは、第1章で明らかになったが、エルンストはそのような態度ではなく、むしろ過去の巨匠の思想から自由であることを好意的に捉えていることが分かる。

---

<sup>139</sup> M. Debussy n'avait été joué jusqu'à présent que dans les concerts de la Société nationale de musique ; son début aux grands concerts du dimanche a été très heureux : malgré l'extrême nouveauté de la forme, son instrumentale, *Prélude à L'Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé, a été fort bien accueillie. Je ne sais encore si le verre de M. Debussy sera petit ou grand ; mais, en tout cas, c'est dans son verre à lui qu'il veut boire ; on ne peut que l'en féliciter. Ce jeune musicien me paraît très hérétique à l'égard des maîtres classiques de son art, mais il est bien libre de ses opinions ; il ne goûte peut-être pas beaucoup, si j'en crois de mauvaises langues, l'art de Wagner, mais cela aussi serait son droit ; ce qui est sûr, c'est qu'il n'imité point du tout le génial poète-musicien, et cela lui sera compté, en ce temps de démarquages et de pastiches ! Les compositeurs russes ont davantage ses sympathies ; quant à sa musique, elle est bien personnelle, étrange souvent, précieuse et raffinée à l'excès parfois, mais à lui, rien qu'à lui, et d'une saveur très imprévue, souvent exquise.

ドビュッシー信奉者であった、音楽批評家ピエール・ラロ Pierre Lalo (1866-1943) は、1902 年 11 月 30 日に行われたラムルー管弦楽団の演奏会について、1902 年 12 月 2 日付の『ル・タン』紙において、《牧神の午後への前奏曲》について、次のように述べている。

この演奏会では、その他に、たいへんに面白く、画趣に富み、楽器法と和声的な創意が豊かな、素晴らしいバラークレフの《タマーラ》と、クロード・ドビュッシー氏の《牧神の午後への前奏曲》が演奏された。両作品が並べて演奏されたことは、とりわけ刺激的なことだった。ドビュッシー氏の芸術は、バラークレフ氏の芸術、また、リームスキイ＝コールサコフ氏の芸術に明らかに通じるところがあるからだ。両者の類似性がどこにあるのかが昨日、はっきりした。〔結局のところ〕類似はごく表面的なものであり、管弦楽法と転調における、わずかなディテールに限られるものだったのだ。ロシア人がフランス人と同じように、意外で魅力的な和音と、驚異的にして優雅な響きの組み合わせを探求しているにしても、《牧神の午後への前奏曲》は、《タマーラ》よりもはるかに洗練された趣味と、はるかに霊妙な精神を示しているのである。つまり、見かけはどうあれ、〔《牧神の午後への前奏曲》には〕まったく次元の異なる精神が示されるのだ。この精神は、気まぐれであっても粗野ではなく、幻想的であっても調和を乱すことはない。この精神を統べているのは、秩序と統一という〔フランス人の〕生来の観念だからである (Lalo 1902: 3) <sup>140</sup>。

ラロは、《牧神の午後への前奏曲》と《タマーラ》のバラークレフやリームスキイ＝コールサコフの芸術と比較した上で、両者に管弦楽法、転調、わずかなディテールにおいて明らかな類似性があることは認めている。しかし、それらは表面的であり、その内容はド

---

<sup>140</sup> Le reste du concert comprenait l'extraordinaire *Thamar* de Balakiref, si divertissante, si pittoresque, si riche d'invention harmonique et instrumentale, et l'*Après-midi d'un faune*, de M. Claude Debussy. Le voisinage de ces deux oeuvres était d'un attrait particulièrement piquant, l'art de M. Debussy ayant certaines affinités manifestes avec l'art de Balakiref et de M. Rimsky-Korsakof. Ces affinités se sont clairement définies hier ; on les a vues fort superficielles, bornées à quelques détails dans l'orchestre et la modulation. Si le Russe comme le Français recherche l'accord imprévu et séduisant, la combinaison de timbres surprenants et gracieuse à la fois, l'*Après-midi d'un faune* révèle un goût infiniment plus exquis, un esprit infiniment plus subtil que *Thamar*. Et un esprit d'un tout autre ordre, en dépit de vaines apparences : un esprit dont le caprice n'est point barbare, dont la fantaisie reste harmonieuse, et que gouverne l'idée innée de l'ordre et de l'unité.

ビュッシーの方がより洗練され、秩序だって統一感があると指摘し、一方、ロシアの音楽は粗野であり調和が乱れていると述べている。つまり、豊かな管弦楽法や魅力的な和声を追求しようとする点は、両者に共通するところだが、実際に表れている質の面では大きな違いがあると述べていることがわかる。ロシアの音楽が粗野で調和や統一感がないということは、パリにおいてロシア音楽が受け入れられるようになる、1878年や1889年の万博の演奏会において、特に指摘されていたことである。

このように、《牧神の午後への前奏曲》がロシア的であるとする批評は多くはないが、その形式の新しさや管弦楽法や転調といった、具体的な音楽的特徴において、ドビュッシーとロシアの作品が関連付けられていることが分かった。しかし、エルンストもラロも、その類似性がドビュッシーの音楽の根本的なところまで及ぶとは述べてはおらず、あくまでも、音楽の求める方向性や表面的な部分での話に留めている。

## 2-4 夜想曲

《夜想曲》の初演時における<sup>141</sup>、ロシア音楽との関係を指摘する新聞や雑誌の批評は見つかっていないが、カルヴォコレッシは、ドビュッシーの《夜想曲》とリームスキイ＝コールサコフの《シェエラザード》の両作品が取り上げられた演奏会について、1906年2月25日号の『ギド・ミュージカル』誌で批評を書いている。カルヴォコレッシは、古典的な楽器編成にもかかわらず、リームスキイ＝コールサコフの巧みな管弦楽法によって生み出される、《シェエラザード》の現代的で多彩な音響を称賛しているが、その上で、次のように述べている。

驚異的な《夜想曲》において、ドビュッシー氏が用いている管弦楽の組み合わせはどれも効果的である。〈雲〉はホルン以外の金管楽器を何も用いていないが、この特殊なケースを除き、〈祭り〉には、類いまれな音の魔術がある。それは、楽器の配合という点では、リームスキイ＝コールサコフの《シェエラザード》を彷彿とさせる楽器法を用い、そして、打楽器を控えめにすることで得られているのである。

(...)作曲家が好きなように、全ての楽器を用いる権利をもっていることに関して、私は異議を唱えたくはない。しかし、グスタフ・マーラー氏あるいはリヒャルト・

---

<sup>141</sup> 《夜想曲》のうち《雲》と《祭》のみ、1900年12月9日、カミーユ・シュヴィヤール Camille Chevillard (1859-1923) の指揮で、ラムルー管弦楽団によって初演された。

シュトラウス氏が、あれほどの軍備を投入するのを見る時、また、楽器法の多様さ、豊かさと、それらの相互作用から結果する音楽的效果の質とを比較する時、手段の濫用は異論の余地なく無益であると結論づけざるを得ない。わずかなひらめきは 2、3 ダースもの管楽器に取って代わり得るのである (Calvocoressi 1906: 146) <sup>142</sup>。

《夜想曲》の楽器編成は、マーラーやリヒャルト・シュトラウスに比べると、シンプルであり古典的である。それにも関わらず、多彩な表現が生み出される〈雲〉と〈祭り〉の管弦楽法に、カルヴォコレッシはリームスキイ＝コールサコフの管弦楽法との類似性を指摘している。また、大規模な楽器編成を用いる、マーラーやシュトラウスの過剰な手法を批判し、ドビュッシーやリームスキイ＝コールサコフの楽器編成によらない、楽器の配合の妙によってうまれる多彩な管弦楽法の優位性を述べている。この批評からは、同時代のドイツの作曲家の管弦楽法と比較することで、同じ特徴をもったドビュッシーとリームスキイ＝コールサコフの管弦楽法の類似性が、より強調されはつきりと認識されていたことが分かる。ちなみに、カルヴォコレッシは 1907 年のロシア歴史的演奏会に先立って、『コレスポンダン *le correspondant*』誌において、ロシアとフランスの作曲家について次のように述べている。

芸術的な自由さと豊かな響きに熱中したロシアの巨匠たち〔バラーキレフ、ボロディーン、ムーソルグスキイ〕の音楽精神と、今日のフランスのもっとも若い作曲家たちの作品の中に、特に、新進気鋭の活発な色彩派の代表者たちの作品の中に明確に表れる音楽の精神の間には、驚くほどの類似性がある。(…)その発展の観点からみても、ロシアの巨匠たちの立場を定義するのは簡単であり、彼らは、フランス学派の最も直接的な祖先の一人である (Calvocoressi 1907: 463) <sup>143</sup>。

<sup>142</sup> Tout aussi raisonnable est la composition de l'orchestre qu'emploie M. Debussy dans ses merveilleux *Nocturnes*. *Nuages* même ne comporte point d'autres cuivres que les cors. Mais, en laissant de côté ce cas spécial, on trouve dans *Fêtes*, obtenues avec une instrumentation analogue, quant aux proportions, à celle de *Shehérasade* - et moins de percussion - d'incomparables féeries de sons. (...) Je ne veux contester à aucun musicien le droit d'employer tous les instruments qu'il lui plait, mais lorsque je vois à quelles formidables mobilisations d'engins ont recours, parfois, M. Gustav Mahler ou M. Richard Strauss, par exemple, lorsque je compare la variété, la richesse et la qualité musicale des effets obtenus de part et d'autre, je ne puis m'empêcher conclure à la flagrante inutilité de l'abus des moyens ; un peu de génie remplace avantageusement deux ou trois douzaines d'instruments à vent.

<sup>143</sup> L'analogie est même frappante entre l'esprit de la musique de certains maîtres russes, épris de liberté artistique, de richesse sonore, et celui qui s'affirme aujourd'hui dans les productions des plus jeunes compositeurs français, particulièrement chez les représentants de la nouvelle et si

ロシア音楽に積極的であったカルヴォコレッシは、このようにロシアの作曲家とフランスの若い作曲家の音楽の類似性を指摘しているが、この「フランスのもっとも若い作曲家」の中にドビュッシーが含まれるかどうかははっきりと分からない。しかし、この言説が発表された 1907 年において、ドビュッシーはすでに巨匠として認識されていることを考慮すると、カルヴォコレッシの想定する「フランスのもっとも若い作曲家」とはドビュッシーの次の世代のラヴェルなどであったと考えるのが妥当であろう。つまり、カルヴォコレッシは、ロシアからの影響をドビュッシーだけでなく、次の世代にも指摘していたことが分かる。

音楽学者ルイ・ラロワが、1909 年に出版した『ドビュッシー *Debussy*』は、ドビュッシーに関する最初の伝記である。ドビュッシー派であったラロワは、ロシアの作品は、ドビュッシーがワーグナーから逃れるのに大いに役立ったとした上で、次のように述べている。

しかし、ドビュッシーが自身の創作の引き出しのために探していたものは、無骨な対比や野卑なリズムではない。彼は、すべての音が、決して混ざってしまうことなく、しかし、空間の展開によって、音と音の間で結びあうような絵画を求めた。(…)

《夜想曲》に関して言えば、〈雲〉のうねりは、ある種の記憶に、ムーソルグスキのロマンスにおける、伴奏の素描を想起させるし、〈祭り〉の最後では、三連符の花飾りが、半音階的に屈曲するのであるが、それはまるでバラキレフの《タマラ》と同じである (Laloy 1909: 50) <sup>144</sup>。

ラロワは、ドビュッシーが求めていたのは、無骨な対比や野卑なリズムではないと述べているが、この無骨や野卑というのは、パリの批評家によって、ロシア音楽に対して指摘された言葉である。一方、ドビュッシーは音によって描かれた絵画を求めていたとしているが、パリの人々は、ロシア音楽の特徴的な色彩豊かな管弦楽法で描写力に富んだ音画に魅

---

vivace école coloriste. (...) les maîtres russes, dont la situation, au point de vue de l'évolution, est aisée à définir, comptent parmi les ascendants les plus directs de celle-ci.

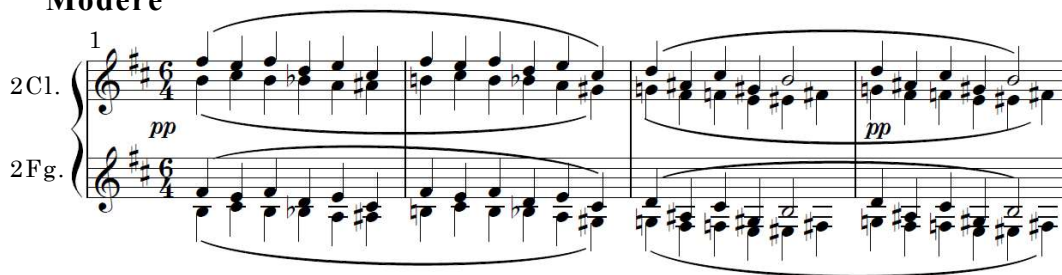
<sup>144</sup> Mais ce qu'il cherche pour son compte, ce ne sont pas ces oppositions crues ni ces rythmes sauvages. Il veut une peinture où tous les tons, sans se mêler jamais, cependant se relient entre eux, par les transitions de l'espace. (...) Quant aux *Nocturnes*, si l'ondulation des *Nuages* rappelle à certaines mémoires un dessin d'accompagnement, dans une romance de Moussorgski, et si, sur la fin des *Fêtes*, une guirlande de triolets s'infléchit par degrés chromatiques, ainsi que dans *Tamara* de Balakirev.

力を感じていた。つまり、パリにおいて受容されたロシア音楽の魅力を、ドビュッシーも自身の音楽に取り入れたと、ラロワは指摘していることが分かる。

ラロワは、〈雲〉のうねり（譜例 2-1）とムーソルグスキイの歌曲の伴奏を指摘しているが、その作品は、歌曲集《日の光もなく》の第 3 曲〈騒がしい日は終わり〉<sup>145</sup>の伴奏であると考えられる（譜例 2-2）。

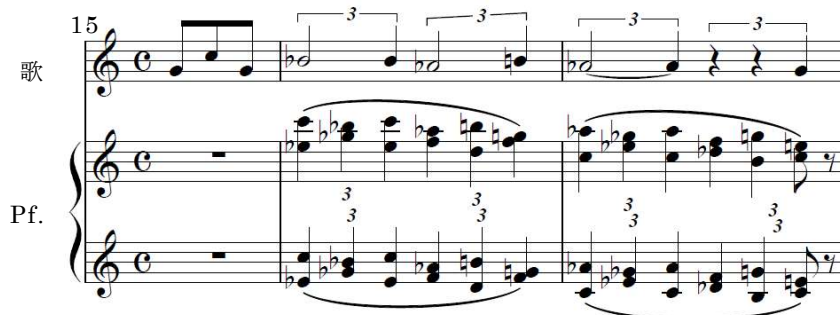
（譜例 2-1） **Modéré**

（実音）



（譜例 2-2）

**Moderato assai**



譜例 2-1 の〈雲〉の冒頭の旋律は 5 度と 3 度を繰り返し、譜例 2-2 の伴奏は 6 度と 3 度を繰り返しており、和音も完全に一致しているわけではないが、拍子やテンポ感も含めて確かに両者は似ていると言える。このように、ラロワはドビュッシーとロシアの作品の類似している具体的な部分を例に挙げ、ドビュッシーがロシア的であると述べている。なお、〈祭り〉と《タマーラ》<sup>146</sup>の類似点については、次の章で詳しく扱うこととする。

カルヴォコレッシもラロワも《夜想曲》の中で、特に〈雲〉と〈祭〉がロシア的であると指摘しているが、作曲家アルベール・ベルトラン Albert Bertelin (1872-1951) も 1912 年 10 月 15 日号の『クリエ・ミュージカル』誌で同様の批評をしている。

<sup>145</sup> 歌曲集《日の光もなく》は、1896 年 2 月 10 日に、女声歌手マリー・オレニーヌ・ダレンム Marie Olénine d'Alheim (1869-1970) の「第 1 回ムーソルグスキイ歌曲リサイタル」において、フランス語で歌われている（シェフネール 2003: 432）。

<sup>146</sup> 《タマーラ》は、1894 年 12 月 16 日に、シャルル・ラムルー Charles Lamoureux (1834-1899) の指揮で、ラムルー管弦楽団によってパリ初演された。

今日のロシア楽派の巨匠たち、とりわけムーソルグスキイも、《夜想曲》の芸術的な発展に多大な影響を及ぼした。それがロシア人たち自身によって否定されたことも知っているが、これらの否定が「まさに影響があるという」基礎事実を前にして、何だというのだろうか。同時代の多くの作曲家と同じように、ドビュッシー氏は、ボロディーン、リームスキイ＝コールサコフ、グラズノーフらの交響詩の魅力、優雅さ、きらびやかさに惹かれてきた。〔実際〕ドビュッシーは、ムーソルグスキイが極めて単純な手法で到達した〔《ボリース・ゴドゥーノフ》の〕劇的な力を称賛したのである。もちろん、盲従的な模倣や模作が問題になるわけではないのは、ワーグナーの場合以上に当然である。影響と模写はまったく違うものなのだから。とくに〈雲〉と〈祭り〉の楽譜を読んでみれば、ロシアの音楽家たちが頻繁に用いる手法が繰り返し用いられていることが分かるだろうが、それでも《夜想曲》の最初のこの2曲は、非常に独創的で、非常に個性的なのである（Bertelin 1912: 532）<sup>147</sup>。

この批評では、パリの聴衆がそうであったように、ドビュッシー自身もロシア音楽に魅了されて、それらから影響を受けており、特に〈雲〉と〈祭り〉にはロシアの作曲家が使う手法がはっきりみられると指摘されている。しかし、ワーグナーを模倣し、模作した作曲家たちとは違い、ドビュッシーはロシアの音楽から影響を受けたとしても、ドビュッシーらしい独自の音楽を生み出しているとみなされていたことがわかる。

以上のように、《夜想曲》の中でも〈雲〉と〈祭り〉が、古典的な楽器編成からうまれる色彩豊かな管弦楽法や描写的な音楽といった、パリの人々を魅了したロシアの作品の音楽的特徴との類似性、あるいは、ロシアの作曲家の手法からの影響や具体的な作品からの転用によって、ロシア的であると指摘されていたことが分かった。これらのことを指摘した批評家はそれぞれ立場が異なるが、皆共通して、《夜想曲》におけるロシア的とは決し

---

<sup>147</sup> Les maîtres de l'école russe contemporaine et tout spécialement Moussorgsky, eurent également une grande influence sur le développement artistique des *Nocturnes* : je sais également que cela a été nié et par des Russes même, mais quelle valeur peuvent avoir ces dénégations devant la matérialité des faits. Comme nombre de ces contemporains, M. Debussy a été séduit par le charme, l'élégance, le chatolement lumineux des poèmes symphoniques de Borodine, Rimsky-Korsakoff, Glazounow ; il a admiré la puissance dramatique à laquelle a atteint Moussorgsky par des moyens extrêmement simples. Il ne s'agit pas plus ici que pour Wagner d'imitation servile ou de décalque, influence n'est nullement l'équivalent de copie. Lisez, entre autres pages, *Nuages* et *Fêtes*, vous y retrouverez maintes fois l'emploi de procédés dont usent fréquemment les musiciens russes, et pourtant ces deux premiers *Nocturnes* sont très originaux, très personnels.

て模倣ではなく、ドビュッシーの中に昇華されており、作品は独創的で個性的でドビュッシーの音楽であったとみなされている。

## 2-5 ペレアスとメリザンド

《ペレアスとメリザンド》とロシアの作品、特に《ボリース・ゴドゥーノフ》との関連性は、《ボリース・ゴドゥーノフ》の全幕が 1908 年に、パリで初演されて以降、多くの人物によって述べられている。その初演に際して、ドビュッシーの歌曲を演奏したことのある小説家、詩人ヴィクトール・ドベール Victor Debay (1862-1924) は、1908 年 6 月 1 日号の『クリエ・ミュージカル』誌において、次のように述べている。

《ボリース・ゴドゥーノフ》に交響的な展開が見られないのは、この作品が劇の言葉を第一に考えているからである。それらの〔言葉の〕音色は、それらの与える心理的な効果をよくよく分かったうえで選ばれており、これらが意味を明確にし、意味を深めているのである。とはいえ、〔登場人物の〕感情の周囲に、荒々しかったり胸を締め付けるようなものであったりする、なんともいえない雰囲気音楽的に作り出していることも本当で、これについては、すでに賞賛を表しておいた。というのも、わたしたちの世代は、ドビュッシー氏の《ペレアス》において、この雰囲気に夢中になってきたのであり、ドビュッシー氏はというと、この雰囲気を素晴らしくもこのロシアの巨匠から借り受けたからである。わたしたちが、フランスの若き作曲家において賛嘆していた和声の大胆さのいくらかは、前兆としてではなく、見事に実現されたものとして、すでに《ボリース・ゴドゥーノフ》にあるのだ (Debay 1908: 364) <sup>148</sup>。

ドベールは、人々が称賛してきた《ペレアスとメリザンド》の登場人物の感情を醸し出す音楽的な雰囲気や大胆な和声は、実はドビュッシーが《ボリース・ゴドゥーノフ》から借

---

<sup>148</sup> Si l'on n'y trouve pas des développements symphoniques, parce qu'il laisse la place première à la phrase dramatique dont ses timbres, choisis avec une très subtile connaissance de leur psychologie, précisent et approfondissent la signification, il n'en crée pas moins autour du sentiment une atmosphère sonore savoureuse, âpre ou poignante, à laquelle nous avons déjà rendu hommage, puisque notre génération s'en était enthousiasmée dans le Pelléas de M. Debussy qui l'avait avec tant de bonheur empruntée au maître russe, et certaines audaces harmoniques que nous admirions chez le jeune compositeur français, sont déjà là, non pas en promesses, mais réalisées superbement.

用してきたものであることが明らかになったと述べている。つまり、ドビュッシーが《ペレアスとメリザンド》の中で生み出した魅力は、実は、すでに過去の作品で示されたものであり、それをドビュッシーが借用したとみなされたと言える。ドベーは、1909年6月15日号の『クリエ・ミュージカル』誌でも《ペレアスとメリザンド》の批評をしているが、ここではムースルグスキだけでなく、リームスキイ＝コールサコフの《プスコフの娘》との類似性も指摘している。

我々は再び、ムースルグスキとリームスキイ＝コールサコフのオペラの間に、驚くべき類似性を見いだすのである。いずれのオペラにおいても、その劇的手法は単純であり、声が優先されている。声を導き入れたり、これを注釈したり、これを補完するオーケストラ部分は、豊かで深みがありながら、しかし、きわめて柔軟で控えめであるので、強烈な劇的瞬間においてさえ、つねに言葉を聞き取ることができるのだ。これらのオペラにおいては、表現力のある響きと斬新な和声が大胆かつ素晴らしく選びとられているのを楽しむことができるわけだが、これらを発明したのはドビュッシー氏であると信じられてきた。しかし、いみじくもゴーティエ＝ヴィラルール氏が見ているように、メリザンドの黄金色の長く豊かな髪とゴローの暗い面影は、すでに《プスコフの娘》に感じとられるのだ（Debay 1909: 413）<sup>149</sup>。

ここでは、オペラにおける、声と言葉を優先させた単純な手法や表現力のある響き、斬新な和声はドビュッシーによって発明されたと人々は信じていたが、実は、リームスキイ＝コールサコフの《プスコフの娘》にすでに示されたものであると明らかになった、と述べられている。つまり、《ボリース・ゴドゥーノフ》と《プスコフの娘》のパリ初演は、《ペレアスとメリザンド》において人々が魅了され、称賛してきた要素が、実はドビュッシー自身が生み出したものではなく、実は、パリの聴衆がまだあまり聴いたことのなかったロシアのオペラから借用されたものである証明してしまったと言えるであろう。しかし、ドビュッシーを評価していたドベーは、明らかにされたドビュッシーとロシアの関係性を

---

<sup>149</sup> On trouve encore de frappantes similitudes entre l'opéra de Moussorgsky et celui de Rimsky-Korsakow, dans la simplicité des moyens dramatiques employés, dans la prédominance de la partie vocale que précède, commente ou complète une symphonie si souple, si discrète, quoique riche et profonde, qu'elle laisse toujours, même aux moments d'intensité lyrique, la parole à découvert. On y goûte ce choix audacieux et heureux de timbres expressifs et d'harmonies rares dont on avait pu croire que M. Debussy était le novateur, et M. Gauthier-Villars voit juste, quand dans la *Pskovitaine* il aperçoit déjà la chevelure blonde de Mélisande et l'ombre noire de Golaud.

特段に否定的に捉えておらず、ドビュッシーを非難するためにこの批評を述べているわけでもない。

この発見が当時、人々の間で大きな話題になっていたことは、1909年2月7日号の『ギド・ミュージカル』誌における、音楽学者ジュリアン・トルシェ Julien Torchet (18 ??-19 ??) の批評から読み取れる。

《ボリース・ゴドゥーノフ》を観て、このムースルグスキイの作品に《ペレ阿斯とメリザンド》に似ているところを見つけて、うれしく思ったのだ。このロシア人音楽家は、クロード・ドビュッシー氏とその芸術仲間たちの本当の父親であったと、まるで合言葉か何かのように、〔劇場の〕廊下で言い合ったものだ (Torchet 1909: 114) <sup>150</sup>。

この批評からは、《ボリース・ゴドゥーノフ》と《ペレ阿斯とメリザンド》の類似性が見つかり、ドビュッシーの音楽的な父がムースルグスキイであったと判明したことを、人々が嬉々として話題にしていたことが分かる。

一方で、ドビュッシー信奉者であったピエール・ラロは、《ペレ阿斯とメリザンド》が初演された1902年に、1902年5月20日付の『ル・タン』紙においてすでにその関連性を述べている。

私は、後者（《ペレ阿斯とメリザンド》）とわずかな類似を見つけることができる芸術を、ただ一つしか知らない。すなわち、それはムースルグスキイの芸術である。しかし、この類似は表面的であり、いくつかの外面的なディテールや、音楽劇の形式により大きな自由をより与えんとする共通の欲求というものに限られる。つまり、《ペレ阿斯》における感情と音楽の質は、《ボリース・ゴドゥーノフ》におけるそれとはまったく異なるのである。それに、ムースルグスキイの才気にはむらもあるし、不確かなところもあるから、よくて目論見の状態か、スケッチの状態でしかない。彼の仕事は要するに手始めでしかないのだ。〔それに対して〕ドビュッシーの

---

<sup>150</sup> Lors des représentations de *Boris Godounoff*, on s'est plu à trouver dans l'œuvre de Moussorgsky des affinités avec *Pelléas et Mélisande*. C'était, dans les conversations de couloir, comme un mot d'ordre de soutenir que le musicien russe était le vrai père de M. Claude Debussy et de ses petits frères en art.

仕事は完成されたもの、〔企図の〕完璧な実現なのである。だから私はいま、あなたがたに《ペレアスとメリザンド》の美しさを語っているのだ (Lalo 1902: 3) <sup>151</sup>。

この批評が書かれた 1902 年に《ボリース・ゴドゥーノフ》は、パリにおいては演奏されていないが、一部の人々やラロはこの《ボリース・ゴドゥーノフ》の存在を知り、楽譜を見ることができていた。その上で、《ペレアスとメリザンド》と《ボリース・ゴドゥーノフ》の類似性は、外面的なディテールと音楽劇の形式の自由さなどの表面的な部分にのみ見られると、ラロは指摘し、そして、《ボリース・ゴドゥーノフ》は不完全な状態であるのに対して、《ペレアスとメリザンド》は完成されたものとして捉えている。ラロは、この意見を、その後のいくつかの批評でも変えていない。《ペレアスとメリザンド》が再演された際、1908 年 6 月 16 日付の『ル・タン』紙において、ラロはこの作品の時間を経ても変わらぬ素晴らしさを述べた上で、次のような批評している。

《ペレアス》は《ボリース・ゴドゥーノフ》といろいろ似ていると言われてきたわけだが、このロシアの作品がこのフランスの作品と近いものであったところで、また両者を比較してみたところで、《ペレアス》を貶めることにはまったくならない。ドビュッシー氏が約 20 年前にムーソルグスキイのいくつかの書法の影響を受けたこと、ドビュッシー氏の技法が、こうしてムーソルグスキイに精通したことの痕跡を示していること、それらは一目瞭然である。しかし、こうした表面的な類似のもとに、〔ドビュッシーの側に〕感性における、また、技法における、なんという真の独創性が隠されていることだろう。なんという音楽の豊かさ、なんという自然に対する繊細で並外れた感受性、なんという形式と統一性に対する巧みで正確な感覚が隠されていることだろう！〔20 年前に〕ドビュッシー氏がムーソルグスキイを知ることがなかったなら、彼の技法の表面的なディテールは、現在、違ったものとな

---

<sup>151</sup> Je ne sais qu'un seul art auquel on puisse trouver un peu d'analogie avec celui-là : c'est l'art de Moussorgsky. Mais cette analogie est superficielle, se borne à quelques détails extérieurs, et à un désir commun de donner à la forme du drame lyrique plus de liberté : la qualité du sentiment et de la musique est dans *Pelléas* toute différente de ce qu'elle est dans *Boris Godounof*. En outre, le génie inégal et incertain de Moussorgsky n'a guère fait qu'entreprendre et qu'ébaucher : il n'y a en son oeuvre que des commencements ; celle de M. Debussy est un achèvement, une réalisation parfaite et sûre... Et cela me conduit à vous parler de la beauté de *Pelléas et Mélisande*.

っているだろう。しかし、そうであっても、実質は同じものであり、いまと変わらず洗練されたものであり、いまと変わらず非凡であるだろう（Lalo 1908: 3）<sup>152</sup>。

この批評からは、《ペレアスとメリザンド》には《ボリース・ゴドゥーノフ》からの影響が確かに明らかにあること、現在のドビュッシーの形成にムースルグスキイが作用したことを認めつつも、《ペレアスとメリザンド》にみられる独創性や豊かさ、繊細な感受性、統一性といったものはドビュッシー自身から生み出されたものであり、両者の書法上の類似性は、決してドビュッシーの音楽を否定する材料にはならないと、ラロは主張していることが分かる。

また、ラロは、この一週間後、1908年6月23日付の『ル・タン』紙では、《ボリース・ゴドゥーノフ》のパリでの初演と関連付けて、より詳しく論じている。

《ボリース・ゴドゥーノフ》の公演からほどなくして、《ペレアスとメリザンド》が再演されたわけだが、これは両作品の共通点を見定め、それを明確にする絶好の機会であったし、また、ドビュッシーが自らの最良の部分をムースルグスキイに負っているというのが本当かどうかを確かめる絶好の機会ともなった。実際、最後のことは、このロシアの音楽劇の発見によって興奮のるつぽに投げ込まれた、多くの人々が、まずもって主張してきたことである。（...）《ボリース・ゴドゥーノフ》と《ペレアス》が、ディテールの上でよく似ており、それが明白であることは疑いない。（...）しかし、より注意深く観察してくれさえすれば、この鮮明な類似点は同時に非常に表面的であり、いくつかのディテール、書法、そして様式上の特徴に限られていることが分かるだろう。ドビュッシー氏が約20年前に行ったロシア旅行において、当時、ヨーロッパの他の国々に全く知られていなかったロシア音楽の最も特別な作品の知識を身につけたことも疑いなければ、これらの作品が、それらの固有の価値とある種の自然な親近性から、ドビュッシーを強く魅了し、結果、ド

---

<sup>152</sup> Et quoi qu'on ait pu dire des ressemblances qui unissent *Pelléas* à *Boris Godounow*, le voisinage et la comparaison de l'œuvre russe à l'œuvre française ne nuisent en rien à celle-ci. Que M. Debussy, il y a quelque vingt ans, ait subi l'influence de certaines manières d'écrire de Moussorgsky, que son art porte la trace de cette intime familiarité, cela est manifeste. Mais sous ces analogies accessoires, quelle originalité essentielle dans la sensibilité et dans l'art; quelle richesse de musique, quel sentiment intense et délicat de la nature, quel sens exquis et juste de la forme et de l'unité ! Si M. Debussy n'avait point connu Moussorgsky, quelques détails superficiels de son art seraient peut-être autres qu'ils ne sont; mais la substance en serait la même, et aussi précieuse, et aussi rare.

ビュッシーがこれらの作品と密に触れ合い、様々な語り口と様々な表現方法を共有するまでになったことも疑いない。しかし、この類似点が見かけ以上のものだったとしても、また、ロシアの作品に密に接することでドビュッシーの芸術の本質に手が入り、彼の音楽的個性の形成に深い影響が及んだとしても、つまり、一言でいえば、《ボリース》が《ペレアス》を生み出したのだとしても、これらの2つの作品と2人の音楽家を比較したり、両者の類似を主張したりすることが良いということにはならない。（...）《ボリース・ゴドゥーノフ》と《ペレアスとメリザンド》の間には、それゆえ、冒頭で私が述べた物質的な類似点以外の類似点が残らない。似ているのは明らかであっても、それはまったく副次的で偶発的なものなのだ。仮にドビュッシー氏がロシア音楽を知ることがなかったとしたら、彼の書法はいくらか今とは違う形をとった可能性はあるが、彼の個性を真に形成するものは何も変わらなかっただろう。彼の音楽的な感性も、詩的な感性も、ムーソルグスキイの影響は何も受けていない。《ペレアス》と《ボリース・ゴドゥーノフ》には、いくつかの共通の和声の連結と管弦楽の音響があるが、それ以上ではないのである。その性格の大部分について、彼らはお互いに似ていない。すなわち、ふたりのものは、同じ芸術でも同じ精神でも同じ感性でもないのである（Lalo 1908: 3）<sup>153</sup>。

---

<sup>153</sup> La reprise de *Pelléas et Mélisande*, suivant de si près les représentations de *Boris Godounow*, offre la plus favorable occasion d'observer et de définir les rapports qui unissent l'un à l'autre ces deux ouvrages, et de reconnaître s'il est vrai, comme maintes personnes l'ont proclamé d'abord, dans le transport d'enthousiasme où les jetait la révélation du drame russe, que M. Debussy doive à Moussorgsky le meilleur de lui-même. (...) Il est incontestable qu'entre *Boris Godounow* et *Pelléas* des ressemblances de détail existent, et très apparentes. (...) Mais pour peu que l'on y regarde de plus près, on voit que ces analogies précises sont en même temps fort superficielles, qu'elles se réduisent à quelques détails, à quelques manières d'écrire et à quelques tournures de style. Que M. Debussy, dans le voyage qu'il fit en Russie il y a une vingtaine d'années, ait appris à connaître les oeuvres les plus singulières de la musique russe, alors extrêmement ignorée des autres pays d'Europe ; que ces oeuvres, à cause de leur valeur propre et de certaines affinités naturelles, aient exercé sur lui un vif attrait qu'il ait été conduit à entrer dans leur intime familiarité et à partager avec elles diverses façons de dire et divers moyens de s'exprimer, voilà qui est hors de doute. Mais que ces ressemblances aillent plus loin que la surface, que cette familiarité ait modifié l'essence de l'art de M. Debussy, ait agi profondément sur la formation de sa personnalité musicale, que *Boris* en un mot ait créé *Pelléas*, voilà ce que ne permettent point d'admettre une étude et un rapprochement, même sommaires, des deux oeuvres et des deux musiciens. (...) Il ne demeure donc, entre *Boris Godounow* et *Pelléas et Mélisande*, d'autres ressemblances que les ressemblances matérielles que je vous ai dites tout d'abord : ressemblances manifestes, mais tout accessoires et accidentelles. Si M. Debussy n'avait pas connu la musique russe, quelques-unes de ses formes d'écriture auraient pu être autres qu'elles ne sont, mais rien de ce qui fait véritablement sa personnalité n'aurait été changé. Ni son sens musical, ni son sens poétique ne doivent rien à l'influence de Moussorgsky. *Pelléas* et *Boris Godounow* ont en commun quelques suites d'accords et quelques sonorités d'orchestre : rien de plus. Pour tout l'essentiel de leur caractère, ils sont dissemblables l'un de l'autre : ce n'est ni le même art, ni le même esprit, ni la même sensibilité.

この批評からは、2つの作品が同時期に演奏されることによって、多くの人々がドビュッシーの音楽にムーソルグスキイからの影響を指摘し、パリではある種の事件になっていたことが分かる。そして、ドビュッシーが若かりし頃にロシア旅行にいて、おおくのロシア音楽の知見を得て、それらが、ドビュッシーの作品の表現方法、具体的には、いくつかのディテール、書法、様式上の特徴、和声の連結と管弦楽の音響に影響を及ぼしたことは疑いようがないと、ラロは述べている。しかし、《ペレアスとメリザンド》を評価していたラロは、それは表面上の類似性であり副次的なものであり、ロシア音楽は、ドビュッシーの個性の形成や音楽的感性、詩的な感性にはなんの作用もしてはいないとも主張している。

ラロと同様の内容の批評は他にも見られ、まず、1908年6月16日号の『メルキュール・ド・フランス *Mercure de France*』誌において、ドビュッシー信奉者であった、文学者、音楽学者ジャン・マルノール Jean Marnold (1859-1935) は次のように述べている。

そうして、学識ある同業者たちが、ベルリオーズやリストを真似して交響曲を作り上げ、あるいは、協奏曲に興じたはじから、思わせぶりに弦楽四重奏に手をだしている間に、ムーソルグスキイは不意打ちのように、今でもなお驚くべき作品〔《ボリス・ゴドゥーノフ》のこと〕を生み出していた。我々は、ドビュッシーの行なった解放を体験した今になって、その意味の大きさを測ることができているのだ。なんとなれば、この解放は、完全に《ボリス・ゴドゥーノフ》に由来するのだから。こう言ったからといって、《ペレアス》の作曲家を貶めることにならないのは、ワーグナーがウェーバーを継承しているからといって毀損されないのと同じである。これはただ、芸術という空に火球は現れないというだけのことであり、音楽の発展変化は神秘的な鎖として現れるというだけのことである。この鎖のなかにある限り、天才による創造はいつでも結果であると同時に原因なのである。たしかに、和声の妙技と鋭い勘があるという以外に、音楽家クロード・ドビュッシーとロシアの先駆者とを比較できるところはない。しかし、《ペレアスとメリザンド》のすべての劇的な方法は、四半世紀も前の《ボリス・ゴドゥーノフ》の中にすでに存在している。そして、この方法によって、形式と定型表現から解放された新しいリリスム、〔ムーソルグスキイに〕通じる感性によって表現された新しいリリスムが、自然で

ありながら奇跡的に新しい調和をもって、このフランス人のところによりはっきりと現れるのである（Marnold 1908: 729）<sup>154</sup>。

このように、マルノールは、ワーグナーとウェーバーを例に、芸術音楽において、音楽的な発展や変革は、過去の作曲家たちと鎖のようにつながって表れることを当然のこととし、ドビュッシーの伝統的な形式と定型表現から解放された新しいリリズムが、ムーソルグスキイに由来するものであっても、その事がドビュッシーの音楽を否定することにはならないと述べている。

次に、ドビュッシーと親交もあり、同時代のフランスの作曲家を支持していた、文学者、音楽学者ジョルジュ・ジャン＝オブリー Georges Jean-Aubry（1882-1950）は、1909年3月15日号の『ルヴュ・ミュージカル S.I.M. *Revue musicale S.I.M.*』誌において、次のように批評している。

芸術を刷新する人物が現れる時、人々はまず初めに、その人物がもたらす衝撃だけにしか注意を払わない。人々はこの人のことを「デウス・エクス・マキナ〔機械仕掛けの神〕」のようなものだと考えるわけだ。はじめは、驚いたり称賛したり、あるいは批判したりすることで事足りるのだが、やがて聴衆は、辛抱強いエルザのように、この神秘的な《ローエングリン》の起源を暴くことに没頭する。最初の頃の驚きは、たやすく不当な恨みに席をゆずる。「心からの敬愛」は、神々を冒瀆せんとする本能に取って代わられる。「危険性が過ぎると、人々は聖人をあざける」といわけだ。一度、芸術が変革されると、人々は変革者を軽蔑することに没頭する。

ドビュッシーはゼウスの知能を備えて生まれた、と馬鹿正直に信じながら、〔あとになって〕ペレアスのすべてがムーソルグスキイの中に存在していたと吹聴したの

---

<sup>154</sup> Et cependant que ses savants confrères élaboraient des symphonies en pastichant Berlioz et Liszt ou taquinaient doctement le quatuor auprès du concerto, Moussorgsky accouchait tout à coup d'une œuvre extraordinaire dont, même à l'heure qu'il est, nous ne pouvons mesurer la portée que pour avoir vécu la libération debussyste, — laquelle en dérivait directement. Cette constatation ne diminue pas plus l'auteur de *Pelléas* que Wagner n'est atteint par l'évidence de sa filiation weberienne. Seulement cela tend à prouver que, dans le ciel de l'art, il n'y a pas de bolides, et l'évolution musicale apparaît comme un enchaînement mystérieux où toutes créations du génie sont à la fois des effets et des causes. Certes, rien que pour la maîtrise et la divination harmonique, il n'y a guère de comparaison possible entre le *musicien* Claude Debussy et son devancier russe. Mais tout le système dramatique de *Pelléas et Mélisande* est déjà dans *Boris Godounoff* un quart de siècle à l'avance et, avec ce système, un lyrisme nouveau affranchi des formes et des formules, exprimé par une sensibilité analogue, et qui s'épanouit spontanément chez le Français plus proche en une harmonie naturelle et miraculeusement novatrice.

は、そうした輩である。〔たしかに〕オペラや劇でもなければ、両親なくして生まれる者はない。こうして、神秘のなかの神秘を解明したということにするのは、〔こうした輩にとっては〕お手の物である。半神はむしろ多くの血筋をもっているものだ。過去とのつながりなしに前代未聞の要素をある人の精神のなかに芽生えさせる偶然を尊ぶよりも、既知の、あるいは、予感されていた要素を、なんとか独創的に組み合わせようとする努力のほうを買いたいものだ（Jean-Aubry 1909: 264）<sup>155</sup>。

ジャン＝オブリーは、パリの聴衆が芸術の変革に最初は驚いたかと思えば、すぐに、その変革者を軽蔑する、移り気な態度を批判し、人々のそういった態度の変化がドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》にも向けられていたと述べている。また、変革は突如現れるのではなく、過去とのつながりの中で生まれるのであり、既に予感されていた要素を独創的に発展させようとする努力を称賛するべきであると指摘している。つまり、ムーソルグスキイの中にすでにあった新しくも未開の状態であった要素、ラロによれば、様式上の特徴や和声の連結、管弦楽といった表現上の書法、また、マルノールによれば、新しいリリスムを、ドビュッシーが自分自身の感性をもって完成させた、そのことに着目すべきだとジャン＝オブリーは主張していると言える。

このように、《ペレアスとメリザンド》と《ボリース・ゴドゥーノフ》あるいは《プスコフの娘》に類似性があることは、両作品を知っている批評家にとって、確かに明らかなことではあったが、それが単なる表面上の問題なのか、ドビュッシーの感性や個性にまで及ぶ影響なのかが議論の対象となっていたことが分かる。先に挙げた、ドベレー、ラロ、マルノール、ジャン＝オブリーは、ドビュッシー派の批評家であったが、彼らは皆ドビュッシーとロシアの関係を認めた上で、影響を受けたこと自体を当然のこととし、《ボリース・

---

<sup>155</sup> Quand un homme paraît qui vient renouveler l'art, on ne songe tout d'abord qu'à la commotion qu'il entraîne on ne songe tout d'abord qu'à la commotion qu'il entraîne : on le considère comme quelque « deus ex machina »: on se contente tout d'abord de l'étonnement, de la louange, ou de récriminer, mais bientôt l'assistance, comme une Elsa persévérante, s'emploie à dévoiler les origines de ce mystérieux Lohengrin. A l'étonnement des premiers jours succède aisément une injuste rancune: la « manie respectante » fait place à l'instinct de blasphémer les dieux. « Le danger passé, on se moque du saint. » Une fois l'art renouvelé, on s'emploie à mépriser le rénovateur : tels ceux-là qui, pour avoir sottement cru que Debussy était né tout armé du cerveau de Zeus, colportèrent avec sottise que tout Pelléas était dans Moussorgski. Nul ne naît sans parents, sinon dans les opéras ou les drames : encore y démêle-t-on souvent avec adresse les plus sombres mystères. Les demi-dieux surtout ont de nombreux lignages. Plutôt que le hasard qui placerait en un esprit des éléments inédits, sans lien avec le passé, il convient d'admirer l'effort de qui sut à des éléments connus ou soupçonnés, imposer des combinaisons originales.

ゴドゥーノフ》の単なる模倣でない、《ペレアスとメリザンド》の独創性を評価しているのである。

ドビュッシーの没後にも、《ペレアスとメリザンド》と《ボリース・ゴドゥーノフ》の関係を指摘する批評はみられ、ドビュッシー特集である 1920 年 12 月 1 日号の『ルヴュ・ミュージカル *Revue Musicale*』誌において、ラロワは「クロード・ドビュッシー劇作法 *Le théâtre de Claude Debussy*」という論文の中で、《ペレアスとメリザンド》を批評している。グノーやマスネが、既存のレチタティーヴォから、自然な会話の抑揚の変化を重要視する新しい形式を用いていたが、それはアリアとアリアの間に限定されていると述べた上で、ラロワは次のように論じている。

ロシアの音楽家はさらに進んでいた。そのうちの一人であるダルゴムイシスキーは、明確な旋律を決して取り入れることなく、言葉の韻律法に基づいて、《石の客》というオペラ全体を作曲した。ムーソルグスキも同様の原則にのっとってはいるが、その音楽としての深い天性から、彼は、もっとも正確にして、もっとも旋律的な抑揚を見出した。〔その意味で、〕愛すべきシャルル・ボルドがいつか私に言ったように、《ボリース・ゴドゥーノフ》は確かに「ペレアスの祖父」である (Laloy 1920: 152) <sup>156</sup>。

ラロワは、この批評において、ドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》にみられる韻律法に基づく旋律的抑揚は、ムーソルグスキに由来するものであると述べている。これは 1908 年にもすでに繰り返し指摘されていることである。

また、今回の調査期間からは外れるが、1922 年に出版された、作家、ジャーナリストのアンドレ・シュアレス André Suarès (1868-1948) の著書『ドビュッシー *Debussy*』の中で、《ペレアスとメリザンド》と《ボリース・ゴドゥーノフ》の関係にいくつか言及しているので、紹介までにここで取り上げる。

---

<sup>156</sup> Les musiciens russes sont allés beaucoup plus loin. L'un d'eux, Dargomyjski, a composé un opéra entier, *le Convive de pierre*, sur la prosodie des paroles, sans jamais y introduire une mélodie définie. Moussorgski est parti du même principe, mais son profond instinct de musicien lui a fait trouver les accents les plus justes et les plus mélodieux tout à la fois, et *Boris Godounov* est bien, comme me le disait un jour le charmant Charles Bordes « le grand-père de Pelléas ».

フランスの趣味は鋭く細やかだが、ドビュッシィにあってはこれがすっかり変形されている。ムッソルグスキイが仄かに示したものを、ドビュッシィは完成させたのである。ワーグナーの個性的な深さをなしているあの性質が、純粹客観の形で《ペレアス》の中にある。飽くまで内的な芸術のなかに、この特性を得ただけに、《ペレアス》は音楽に於ける最も客観的な作品なのだ（シュアレス 1943: 23）<sup>157</sup>。

ドビュッシィは《ボリースドゥノフ》に現れはじめた音楽の運命を決定した。彼はまた片々たる逸話や奇聞の挿入を排除した。悲劇の性格こそ彼にとって、詩情をあふれ出させる唯一のもので、またそのためにはこれ以上価値のあるものはなかったのである。音楽の秩序たる感動の秩序のなかで、彼はそれを再生する。これこそ一つの楽劇といえるのだ（シュアレス 1943: 33）<sup>158</sup>。

これらの批評からは、ドビュッシィがフランスの従来趣味と異なっているとみなされていたこと、また、かつてラロやマルノールが述べていたように、ムッソルグスキイの中にあつた未開の状態にあつた要素をドビュッシィが完成させたと指摘していることが分かる。

## 2-6 海

《海》は初演時から、カルヴォコレッシによって、1905年10月22日号の『ギド・ミュージカル』誌において、ロシア的であると指摘されている<sup>159</sup>。

《ペレアス》の作曲家の最新作は、ドビュッシィの発展変化の新たな局面を以下のように私に示しているようだ。すなわち、作品におけるインスピレーションはより力強く、色彩はより原色に近く、線はより際立っている。管弦楽法とリズムの技法は、比類なき様相を呈し、過剰ですらある。3つから構成される情景のうち最後の

---

<sup>157</sup> Perçant et fin, le goût de la France a tout transformé en Debussy. Ce que Moussorgski indique, Debussy l'achève. Ce qui est profondeur de passion personnelle dans Wagner est caractère dans *Pelléas*, et pur objet. Autant qu'il peut y en avoir une dans un art si intérieur, *Pelléas* est l'œuvre la plus objective de la musique (Suarez 1922: 30) .

<sup>158</sup> Debussy accomplit le destin musical qu'on voit poindre dans *Boris Godounov* : rien ne lui sied mieux qu'un beau texte tragique, pour en dépouiller l'anecdote et faire jaillir la poésie. Il le recrée dans l'ordre de l'émotion, qui est celui de la musique. Et tel est le drame musical, s'il en est un (Suarez 1922: 37) .

<sup>159</sup> 《海》は1905年10月15日、シュヴィヤールの指揮で、ラムルー管弦楽団によってパリ初演された。

もの〈風と海の対話〉においては、この風がシンドバッドの船を座礁させないかやきもきするし、この大海の奥底に、「ゲースリ<sup>160</sup>を指ではじく」サドコーの影に気づくであろう。ロシア人たちが我々に伝授する魔法のような東洋趣味を、私が愛していないのだと疑う人はいないが、そこにおいて、いくらかのやり過ぎがないとは言いきれないと私は思う。一方で、グラズノーフ氏は、《海》<sup>161</sup>（グラズノーフ氏には、いつかパリで是非演奏すべき素晴らしいページがあるわけだが）を想起させるために、このような絵画的な彩色を少しも重ねていない。（…）要約すると、音響の可能性という領域を極めて熱心に探究したドビュッシー氏は、その着想の大半をこの作品において凝縮し精製した、そして、彼の音楽は、傑作を特徴づける絶対的な音の調和の妙というものの獲得を目指している、という感想を私はもったのである（Calvocoressi 1905: 671）<sup>162</sup>。

この批評でカルヴォコレッシは、《海》の〈風と海の対話〉にシンドバッドとサドコーという2人の人物を見出しているが、シンドバッドはリームスキイ＝コールサコフの交響詩《シェエラザード》であり、サドコーは交響詩《サドコー》の登場人物である。リームスキイ＝コールサコフの両作品は、すでにパリにおいて傑作として広く知られている作品であり、海を舞台にした色彩に富んだ管弦楽法と描写的な音楽は、パリの人々を魅了していた。つまり、カルヴォコレッシは、ドビュッシーの海の描き方と、リームスキイ＝コールサコフの描く海に類似性を感じたと言えるだろう。一方で、ドビュッシーの《海》の管弦楽法やリズム、また、東洋的な要素はやや過剰であるとも指摘し、同じ海を題材としたグラズノーフの作品では、そういった過剰さが無いとしている。カルヴォコレッシは指摘

<sup>160</sup> ゲースリとは、ロシアの中でも古い起源をもつ撥弦楽器である。

<sup>161</sup> 1889年に作曲されたグラズノーフの管弦楽曲《海》が、当時パリで演奏された記録は見つけることができない。

<sup>162</sup> La dernière production de l'auteur de *Pelléas* me paraît marquer une phase nouvelle de l'évolution de celui-ci : l'inspiration en est plus mâle, les couleurs en sont plus franches et les lignes plus accusées. L'art de l'orchestre et des rythmes s'y affirme incomparable, et peut-être même surabondant : au cours du dernier des trois tableaux dont elle se compose, *Dialogue du vent et de la mer*, on se demande si ce vent ne va point précipiter sur les rochers le vaisseau de Sindbad, on s'attend à discerner, dans les profondeurs de cet océan, la silhouette de quelque Sadko « pinçant ses *goussli* sonores ». Certes, on ne me soupçonnera jamais de ne point savoir aimer les magiques orientalismes que nous enseignèrent les Russes ; mais je ne suis pas bien sûr qu'il n'y en ait point, ici, quelque excès. M. Glazounow lui-même, pour évoquer (en une page splendide qu'on devrait bien exécuter un jour à Paris) la *Mer*, n'a point accumulé ainsi les pittoresques polychromies. (...) En résumé, on a l'impression que M. Debussy, qui avait fort studieusement exploré le domaine des possibilités sonores, a ici considérablement condensé et clarifié la masse de ses trouvailles, et sa musique tend à acquérir l'absolue eurythmie qui caractérise les chefs-d'œuvre.

していないが、パリで知られていたロシアの作品の内、海を題材とした作品は、チャイコフスキイの《テンペスト》、ルビンシテーインの交響曲《大洋》などもあり、そういった傾向とドビュッシーも海を描いたことからロシアとの関連性が指摘されたとも考えられる。

カルヴォコレッシは、ドビュッシーが音響の可能性を探求したと指摘しているが、伝統的な形式から逸脱したとされるロシアの音楽において、その独特な管弦楽法からうまれる色彩豊かな響きや音色は、パリの人々によって認められた音楽の新たな価値である。また、その色彩豊かな音響によって、パリの人々はさまざまな空想の世界へと誘われていた。つまり、ロシアの作曲家たちによって提示された、管弦楽作品における音響自体のもつ新しい意味や価値を、ドビュッシーはさらに探求し高めていると捉えられていたと言え、そのことからドビュッシーはロシア的であると指摘されていたと考えられるだろう。

また、《ペレアスとメリザンド》の初期からの支持者であったガストン・カロー Gaston Carraud (1864-1920) も、1905 年 10 月 17 日の『リベルテ *la liberté*』誌における《海》の初演評で、ロシアとの類似を僅かではあるが指摘している。

この 3 楽章の交響的作品は (...) 海の全体像を全く伝えていなかった。 (...) 「素描」という言葉はこの作品にあまり良く当てはまらない、というのもこの構造は、やや単純とはいえ、他のドビュッシー作品と同じく論理的で堅固だからだ。実際、構造の点では、以前の作品よりも明瞭かつ明快である。また、この曲の着想にはオリジナリティーや創造性が欠けている。曲の雰囲気はロシア音楽やフランクを思い起こさせるが、緻密さや正確さの点で及ばないのである (沼野 1999: 41) <sup>163</sup>。

カローは、ドビュッシーの海の描写は不正確さや、オリジナリティーや創造性の欠如を指摘している。また、ロシアやフランクとの類似性も述べているが、その緻密さ、正確さにおいては、《海》は彼らの作品と比べて劣っていると批評している。カローは、カルヴ

---

<sup>163</sup> Les trois pièces symphoniques réunies sous ce titre : la Mer, ne donnent pas toute l'idée de la mer, (...) Et le terme d'esquisses ne s'adapte pas plus exactement à ces morceaux, dont la structure est fine, mais logique et forte, comme dans toutes les compositions de M. Debussy, avec, même, quelque chose de plus précis, de moins enveloppé que dans ses compositions précédentes. Et quelque chose de moins rare dans l'invention des idées, sentant ici le russe, où là César Franck; et quelque chose de moins délicat aussi, de moins aigu dans l'impression, une vision d'une sensibilité toujours exquis, mais on dirait moins neuve (Carraud 1905: 3) .

オコレッシのように具体的なロシア作品との類似を述べていないが、《海》の何らかの要素からロシア的と感じたことは分かる。

## 2-7 管弦楽のための映像

《管弦楽のための映像》がロシア的であるという批評は、シェヌヴィエールの『クロード・ドビュッシーとその作品』の中でみられる。

自然の総合的な詩情を音楽によって最初に表現したという栄光は、ボロディーンに帰される。〔彼の〕《中央アジアの草原にて》は、〔自然の〕真に強烈な生命の生き生きとした風景を感じさせる、最初の交響詩である。ボロディーンの後では、ムーソルグスキイと近代ロシア楽派が、同様に自然主義の音楽をいくらか作曲した。しかし、〔このような〕ひとつの傾向でしかなかったものを力強く表明したのはドビュッシーであり、この未開拓で広大な領域において、《イベリア》という正真正銘の傑作を最初に作り出したのはドビュッシーなのである (Chennevière 1913: 20)

164。

この批評からは、芸術音楽において、ボロディーンやムーソルグスキイなどの作品が、音楽によって自然の詩情を表現したとみなされ、ドビュッシーの〈イベリア〉はその流れの中にあるとみなされていることが分かる。つまり、自然を描写するだけでなく、自然の詩情をも感じさせることが、ロシアの作品の特徴の一つとして考えられていたが、それらは未開拓の領域であったともみなされていた。しかし、ドビュッシーはその新しい領域を開拓し、傑作〈イベリア〉を生むまでに押し上げたと述べられているのである。ドビュッシーの自然を題材にした管弦楽作品には、もちろん《夜想曲》や《海》も当てはまるであろう。

---

<sup>164</sup> La gloire d'avoir, le premier, exprimé par la musique la poésie totale de la nature revient à Borodine. *Dans les steppes de l'Asie centrale* est le premier poème symphonique où l'on sente un paysage vivre d'une vie vraiment intense. Après Borodine, Moussorgsky et l'école moderne russe composèrent aussi quelques pièces de musique naturaliste. Mais c'est Debussy qui affirma vigoureusement ce qui n'était que tendance et qui donna le premier véritable chef-d'œuvre en ce domaine inexploré et immense : *Ibéria*.

## 2-8 歌曲とピアノ作品

本調査の対象の中心となすのはドビュッシーの管弦楽作品であるが、歌曲とピアノ作品においても「ロシア的」とみなす言説が見つかったため、ここで取り上げることとする。1901年3月20日、国民音楽協会の演奏会で、ショーソンの歌曲やフォーレの夜想曲が演奏される中、ムースルグスキイの歌曲集《子供部屋》が演奏された。この演奏会について、ワグナー派でありドビュッシー派でもあった音楽評論家・作曲家ギュスターヴ・サマズイユ Gustave Samazeuilh (1877-1967) は、1901年4月7日号の『ギド・ミュージカル』誌で、以下のように批評している。

洗練された技法によるこれらの作品の傍らで、同晩、我々は、ダレイム夫人の知性ある朗唱によって、ムースルグスキイによって《子供部屋》というタイトルの元にまとめられた短い歌の数々を聴くという機会が与えられた。その歌詞の言葉は驚くべき適切さで、時には印象的な抑揚で音楽的に書かれていた。これは、全く個性的で、その明らかな単純さの中にある技法が真に表出されたのだ。その完全な開花はムースルグスキイの2つの音楽劇、《ボリース・ゴドゥーノフ》と《ホヴァンチナ》に見られたわけだが、この2つの音楽劇は残念ながら今日までフランスの音楽家たちには知られていない。しかし、これらの音楽劇には、フランスの音楽家たちこそ、丹念に読んで得るものがあつたはずなのである。その証拠を出せと言うならば、ドビュッシー氏の歌曲のいくらかを挙げるだけでよい。ドビュッシー氏の歌曲は、彼の風変わりな味わいを持ち続けながら、明白にロシアの音楽家の作品を深く研究したことを物語っているのである (Samazeuilh 1901: 320) <sup>165</sup>。

この批評が述べられた1901年には、まだムースルグスキイのオペラはパリでは上演されていない。しかし、サマズイユは、これらの作品がフランスの音楽家にとって有益なも

---

<sup>165</sup> A côté de ces productions d'un art raffiné, il nous fut donné ce même soir d'entendre, déclamées avec intelligence par Mme d'Alheim, les brèves chansons groupées par Moussorgski sous le titre de la *Chambre d'enfants*, où les paroles noté musicalement avec une surprenante justesse et les accents parfois saisissants. Ceci est vraiment l'expression d'un art tout à fait personnel et vibrant dans son apparente simplicité, qui a donné son complet épanouissement dans les deux drames musicaux laissés par Moussorgski, *Boris Godounoff* et *Zowantschina*, malheureusement jusqu'ici inconnus des musiciens français, qui pourraient pourtant gagner singulièrement à les lire de près. Nous n'en voulons pour preuve que certaines mélodies de M. Debussy, qui, tout en gardant leur saveur spéciale, témoignent indiscutablement de l'étude approfondie des ouvrages du musicien russe.

のであるとし、その証拠として、ドビュッシーの歌曲には、ムーソルグスキイによって示される言葉の抑揚にそった、単純さの中にある技法が、ドビュッシーの作品にもみられ、それらを研究した痕跡があると述べている。つまり、他の作曲家がまだムーソルグスキイの才能に気が付く前に、ドビュッシーは密かにそれを研究し、歌曲において、それらを自分自身の語法の一部として用いていたとみなされたと言える。

F. ゲリロは 1912 年 6 月 23,30 日号の『ギド・ミュージカル』誌で、サンクトペテルブルグ歌劇場のニキティーナ夫人のロシア歌曲の演奏会（1912 年 6 月 10 日）<sup>166</sup>について、次のように述べている。

演奏会はカルヴォコレッシ氏の、現在のロシア音楽の動向に関する講演から始まった。我々の優れた理解者は、多くの現在のフランスの音楽家は、ドビュッシー氏を筆頭にして、〔その革新を〕「5 人組」に負っていることをあらためて述べた。対して、演奏会は今日のロシア人たちがフランス楽派から多くのことを得ていること証明した。そして、この演奏会に出席していたドビュッシー氏も、疑いなく、一度ならず、自分の音楽の響きを〔今日演奏されたロシア音楽のなかに〕認めたに違いない（Guerillot 1912: 438）<sup>167</sup>。

この批評からは、ロシアの音楽から影響を受けたのはドビュッシーだけでなく、当時の他のフランスの作曲家もまたロシア楽派から多くのことを得ているとみなされていたこと、そして、5 人組以降のロシア楽派は、逆に、ドビュッシーからの影響を受けているとみなされていたことが分かる。

ドビュッシーの数ある歌曲の中でも、どの作品がロシア的であるという批評を、今回の言説調査では見つけることができなかったが、ムーソルグスキイの歌曲にみられる言葉の抑揚にそった単純さの中にある技法を、ドビュッシーは自身の語法に取り入れているとみ

---

<sup>166</sup> 1912 年 6 月 9 日付『ジル・ブラス』紙によれば、この歌曲の演奏会では、ムーソルグスキイの未出版の遺作やリームスキイ＝コールサコフの《妖精》、ストラヴィーンスキイの 2 つの歌曲より《春》などロシア楽派の過去と現在の作品が演奏された。

<sup>167</sup> Il débuta par une conférence de M. Calvocoressi sur les tendances actuelles de la musique russe. Notre distingué collaborateur a rappelé ce que bien des musiciens français actuels – et M. Debussy tout le premier – devaient aux « Cinq ». Par contre le concert a prouvé que les Russes d'aujourd'hui doivent beaucoup à l'école française et M. Debussy - qui assistait au concert - a sans doute reconnu plus d'une fois ses sonorités.

なされていたこと、そして、ロシア楽派からの影響はドビュッシーだけでなく、フランスの同世代の作曲家にも及んでいるとみなされていたことも分かった。

ピアノ作品については、ドビュッシーの具体的な作品とロシアの関係を指摘している批評を、今回の言説調査では見つけることができなかったが、1906年2月11日号の『ギド・ミュージカル』誌でカルヴォコレッシは次のように述べている。

ピアノはかつて、なるほど、<sup>モノクローム</sup>単色の楽器であると考えられていた。だから、ピアノで可能な複数の声部、いうなれば、輪郭線や紋様を掛け合わせたり、組み合わせたりすることで、この楽器の表現力を高めようと、やっきになってきたのだ。リストは、この様式を頂点にまで高め、ピアノという楽器を古典的オーケストラの代替品に仕立てたあと、つまりは、真の意味で交響的なものにしたあと、ピアノに新たな次元を開いた。今日、作曲家たち、そしてフランス楽派の最前線にいる作曲家たちは、リストの衣鉢を継ぎ、<sup>ポリクロミー</sup>極彩色、つまりは、ピアノの「音色」の多様性を追いかめることに没頭し、ピアノを現代のオーケストラの代替品にすること没頭している。現代のオーケストラは、周知のように〔交響的なものというより〕個別の響きに分解されたものである。巨匠バラキレフの《イスラメイ》は、私が思うに、この傾向の最初の特徴的な例であり、シャブリエに追求されて以来、ますますフランスで際立っている。（例えば、ドビュッシー氏やド・セヴラック、モーリス・ラヴェルの作品において）しかし、それはロシアのピアノ音楽においては非常に稀な存在である（Calvocoressi 1906: 104）<sup>168</sup>。

カルヴォコレッシは、かつてピアノという楽器は、単色であるとの認識からポリフォニーや対位法、伝統的な形式を発展させたと述べ、一方で、当時のフランスの音楽家は、ピ

---

<sup>168</sup> Le piano était autrefois considéré, non sans raison, comme un instrument monochrome ; on s'appliquait surtout à en augmenter la puissance expressive par la multiplication et par la combinaison des lignes musicales, des traits et des hachures, pourrait-on dire, qu'il fournissait. Liszt, après avoir porté ce style à son apogée et fait du piano un véritable succédané de l'orchestre classique, symphonique au sens strict du mot, ouvrit à l'art du piano de nouveaux horizons. Aujourd'hui, les compositeurs, et au premier rang ceux de jeune école française, s'attachent à rechercher, après Liszt, la polychromie, la diversité des *timbres* au piano, à faire du clavier un succédané de l'orchestre moderne, si décomposé, comme on le sait, en timbres individuels. *Islamey*, du maître Balakirew, fut, je crois bien, le premier exemple caractéristique de cette tendance, poursuivie depuis par Chabrier et qui s'affirme de plus en plus, en France (par exemple chez MM. Debussy, de Séverac, Maurice Ravel, etc.), tandis qu'elle reste assez rare dans la musique de piano russe.

ピアノが極彩色であるという新しい認識の変化から「音色」の多様性を求める傾向にあり、オーケストラも古典的なものから響きを求める傾向にあると指摘している。この批評からは、ピアノとオーケストラに対する人々の認識の変化が分かる。その上で、そういった色彩を求める傾向は、バラキレフの《イスラメイ》にはじまり、ドビュッシーやセヴラック、ラヴェルの作品において際立っていると述べられる。つまり、ロシアの音楽家が管弦楽作品において生み出す色彩豊かな管弦楽法と同様の魅力から、ドビュッシーの管弦楽作品をロシア的であるとパリの聴衆はみなしていたが、同様の捉え方がドビュッシーや他の若いフランスの作曲家のピアノ作品においても及んでいると言えるだろう。

## 2-9 ドビュッシーの音楽全体

これまで、ドビュッシーの具体的な作品に対してロシア的であるという批評をみてきたが、最後に、個別の作品に対しての指摘ではなく、ドビュッシーの音楽全体に対してロシア的であると指摘する批評をみていく。

ルシュールは、マルグリット・ド・サン＝マルソー Marguerite de Saint-Marceaux (1850-1930) による、1903 年 1 月 16 日の「〔ムーソルグスキイの《子供部屋》が〕ドビュッシーの作品の根源にあり、ドビュッシーの崇拜者にとってはその根源が明るみになることは邪魔である（ルシュール 2003: 432）」という発言を引用した上で、小説家アンドレ・ジッド André Gide (1869-1951) も、1900 年 10 月 14 日に、ドビュッシーとロシア音楽についての次のような発言をしたと指摘している。

まさに〔サン＝マルソー夫人と〕同じ思いから、けれども奇妙にも『夜想曲』の初演の前日に、アンドレ・ジッドは、ユジュヌ・ルアール夫人と一緒に、ボロディンの交響曲やリムスキー＝コルサコフの『アンタール』を試奏し、同じように、それらの作品によって「驚くほどドビュッシーの価値が減ぜられる」と考えた（ルシュール 2003: 432）。

ジッドが、ボロディンの交響曲やリムスキー＝コルサコフの《アンタール》を試奏したとあるが、これはオーケストラによってではなく、ルアール夫人と一緒にピアノで試奏したのであろう。当時、人気のあった管弦楽作品は、ピアノ連弾や 2 台ピアノ用に編曲され出版されていた。ジッドはピアノ愛好家でもあり、1948 年には『ショパンについて

の覚え書き *Notes sur Chopin*』を書き著している。このルシュールの記述からは、ジッドがドビュッシーのどの作品がロシア的であると述べているかは定かではないが、この引用文の直前のサン＝マルソー夫人のように、ドビュッシーの作品が、ロシア音楽から影響を受けていると明らかになることは、ドビュッシーの価値が下がると考えたことが分かる。

《牧神の午後への前奏曲》以後、社会的に認められるようになるドビュッシーであるが、新しい世代のフランスの音楽家として、その評価が高まる中にあって、ドビュッシーの音楽がロシア音楽に由来することが明らかになるのは、ドビュッシーを支持し、大きな期待を寄せていた人々にとっては、確かに、不都合であり不利になることだったのであろう。

音楽学者ポール・ロカール Paul Locard (1871-1952) は、1904 年 4 月 1 日号の『クリエ・ミュージカル』誌において、パリ音楽院演奏協会の指揮者ジョルジュ・マルティ Georges Marty (1860-1908) のレパートリーについて述べる中で、ドビュッシーにも触れている。

今日はボロディーン、明日はバラークレフとリームスキイ、その後には彼らの養子、私が思うに、少なくとも彼らとの父子関係を拒否しない子ども、すなわち、《牧神の午後への前奏曲》、《選ばれた乙女》、《夜想曲》のドビュッシーがやってくるだろう。これらの作品は、題名の明らかなつながりにもかかわらず、いくらかの常連がそう思っているとおりの、ふざけた 3 部作では全くない (Locard 1904: 230) <sup>169</sup>。

パリ音楽院演奏協会のレパートリーは他のパリの管弦楽団と比べると、ベートーヴェンを中心として保守的ではあるが、将来的にはロシアの作品、そして、ドビュッシーの作品も取り上げられるようになるであろうと、ロカールは述べている。そして、その中で、ドビュッシーの音楽の起源はロシアの作曲家にあると指摘されている。ロシアの作品がパリではじめて演奏されたころは、ロシアの管弦楽作品の多くは、その野蛮さや伝統的な形式からの逸脱によって批判の対象であったが、徐々に、その描写的な標題音楽も色彩豊かな管弦楽法と優れた喚起力によって、パリの聴衆に受容されていった。この批評からは、保守的なパリ音楽院演奏協会にまで及ぶほどの、ロシア音楽の影響がうかがえる。

---

<sup>169</sup> C'est aujourd'hui Borodine, demain ce seront Balakirew et Rimsky et plus tard leur fils adoptif, celui du moins qui ne répudie pas, je crois, leur paternité, Claude Debussy avec *l'Après-midi d'un Faune*, *la Demoiselle Elue* et les *Nocturnes*, qui, malgré l'apparente liaison des titres, ne sont point du tout, ainsi que quelques abonnés pourraient le croire, une trilogie folichonne.

音楽学者で作曲家のポール・ランドルミー Paul Landormy (1869-1943) は、1910 年に出版した著書『音楽の歴史 *Histoire de la musique*』の中で、次のように述べている。

ロシア人〔の作曲家〕たちに比べれば、〔チェコや北欧、スペインに興った〕これらの若い楽派は、どれもまだ、それほど的重要性をもっていなかった。ロシア人たちに関して言えば、彼らは音楽による国民性表出〔すなわち国民楽派〕の最前線に位置しているだけでなく、いくらかのフランス人芸術家、なかでも、クロード・ドビュッシー氏に顕著な影響を及ぼしている (Landormy 1911: 340) <sup>170</sup>。

パリにおいて、5 人組の音楽が国民的な音楽であることはすでに広く知られていたが、ランドルミーは、他の国民楽派の中でもロシア楽派は重要な立場にあるだけでなく、ドビュッシーやフランスの作曲家に影響を及ぼしていると述べている。この、ロシアの影響がドビュッシーだけでなく、フランスの他の若い作曲家にも及んでいることは、カルヴォコレッシによってもピアノ作品において指摘されていた。

ジャーナリスト、劇作家のアルフレッド・モルティエ Alfred Mortier (1865-1937) は、1918 年 4 月 1 日号の『クリエ・ミュージカル』誌で次のように語っている。

また別の時に、我々は音楽の話をした。私は彼〔ドビュッシー〕に、自分がサン＝サンサーンスの音楽を高く評価していると言った。彼は笑い出し、私にこう言った。「それは時代遅れの音楽です。シャブリエ、ムーソルグスキイ、パレストリーナ、これが私の愛する音楽です。また、エリック・サティという名前の、いかした変わり者もいて、面白いもの、アポロンを祝す音楽（《ジムノペディ》）をつくりました。」25 年以上も前に、彼は私にこのことを話していたのである。当時、フランスでムーソルグスキイを知っていた人は誰もいなかった。後になって、人々は、ドビュッシーはムーソルグスキイを以前から知っていたに違いない、そして、まさにその恩恵を受けた人であったと、気づかされたのである (Mortier 1918: 148) <sup>171</sup>。

<sup>170</sup> A côté des Russes, aucune de ces jeunes écoles n'a pris encore beaucoup d'importance. Quant aux Russes, non seulement ils se placent aujourd'hui au premier rang des nationalités musicales, mais encore ils exercent une influence notable sur certains artistes français, et tout d'abord sur M. Claude Debussy.

<sup>171</sup> Une autre fois nous parlâmes de musique. Je lui dis que je goûtais fort celle de Saint-Saëns. Il se mit à rire et me dit : « C'est de la musique périmée. Chabrier, Moussorgski, Palestrina, voilà ce que j'aime. Il y a aussi un drôle de type épatant, un nommé Erik Satie, qui a fait des choses

この批評からは、パリの聴衆がまだムースルグスキイについて知らない時に、実際は、ドビュッシーはすでにムースルグスキイをよく知っていたこと、そして、後に、人々がムースルグスキイのことを理解する《ボリース・ゴドゥーノフ》の初演時以降、ドビュッシーがそこから多くの影響を受けていたということが明らかになったことが分かる。そして、ロシア音楽の中でもムースルグスキイの、特に、言葉の抑揚にそった新しいリリズムが類似していることが、後になって知られたのである。実際、パリにおいて演奏されたロシア音楽は管弦楽作品が中心であり、その中において聴衆はロシアらしさのイメージを作り出していた。

1912年に、30年以上も前に作曲されたとする、エルネスト・ファネリ Ernest Fanelli (1860-1917) の《交響的絵画 *Tableaux Symphoniques*》が初演されると、印象派の起源を巡って議論が巻き起こった。その際、モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937) は、1912年4月5日号の『ルヴュ・ミュージカル』誌で次のように述べている。

ドビュッシー氏は、毎年、この種の攻撃を受ける慣わしとなっている。彼の和声システムの発見がエリック・サティに、彼の演劇的発見がムースルグスキイに、そして、彼の管弦楽法がリームスキイ＝コールサコフに完全に負っていることを、私たちはすでに知っていた。今や、私たちは、彼の印象主義がどこから来たのかを知るわけだ... (ルシュール 2003: 340) <sup>172</sup>。

この批評からは、当時、ドビュッシーのさまざまな音楽的な特徴の起源が詮索され、明らかにされてきたことが分かる。その中で、演劇的発見、つまり、新しいリリズムがムースルグスキイに、管弦楽法がリームスキイ＝コールサコフに由来しているとラヴェルは述べている。

ラヴェルと同様の内容の批評は他にも見られ、まず、ルイ・ラロワは、1910年8月15日号の『ルヴュ・ミュージカル *S.I.M. Revue musicale S.I.M.*』誌における、「ドビュッシスト *Debussyste*」という論文の中で、次のように述べている。

---

intéressantes, des gymnopédies. » Il me tenait ce propos il y a plus de vingt-cinq ans. A ce moment personne en France ne connaissait Moussorgski. Plus tard on s'est aperçu que Debussy avait dû le connaître et qu'il était même son obligé.

<sup>172</sup> Il est d'usage que M. Debussy subisse annuellement une attaque de ce genre. Nous savions déjà que la découverte de son système harmonique était due entièrement à Erik Satie, celle de son théâtre à Moussorgsky, et son orchestration à Rimsky-Korsakoff. Maintenant nous savons d'où vient son impressionnisme (Ravel 1912: 56) .

〔ドビュッシーの〕この流麗さが突然に現れたように見えるとしても、それは見かけだけである。その芽は 1880 年にはあったのだ。すでに、ヨーロッパのもう一方の端では、音楽家たちは、野原を駆け巡るために要塞から抜け出していた。バラークレフ、リームスキイ＝コールサコフ、ボロディーン、そして、ムーソルグスキイたちのことである。最初の 2 人は、絵画的であり、響き〔の探求〕に酔いしれており、ひとつひとつの音が色彩となるオーケストラを考え出した。後の 2 人は、鋭敏して、しなやか、そして豊かな感受性に恵まれ、規則などを気にすることなく、それらが自分たちの音楽に全面的に入り込むことを望んでいる。そして、特に最後の人物〔ムーソルグスキイ〕は、無知のままでいることによって、和声上の幸運な間違いが訂正されたりしないことを望み、実際に、それに成功しているのである。ムーソルグスキイは彼のロマンスと《ボリース・ゴドゥーノフ》において、ドビュッシーの一番の先駆者である (Laloy 1910: 512) <sup>173</sup>。

ラロワは、ドビュッシーの音楽に見られる、絵画的であり、色彩豊かな管弦楽法といった特徴は、バラークレフとリームスキイ＝コールサコフにすでに存在し、また、ドビュッシーの伝統的なルールに縛られない自由な発想による音楽は、ボロディーンとムーソルグスキイにすでに表れていたと述べている。特に、ムーソルグスキイの歌曲と《ボリース・ゴドゥーノフ》は、ドビュッシーの音楽の先駆的存在であったと述べられている。つまり、ドビュッシーのその新しい音楽とは、決して突如うまれたのではなく、その音楽的特徴の萌芽や前兆をもった作品が過去にあり、ドビュッシーの場合はそれがロシアの作曲家であるとみなされていたことが分かる。

次に、ピアニストのアルフレッド・コルトー Alfred Cortot (1877-1962) は、1920 年 12 月 1 日号の『ルヴェ・ミュージカル』誌において、「ドビュッシーのピアノ音楽 *La musique pour piano de Debussy*」という論文の中で、次のように述べている。

---

<sup>173</sup> Cette facilité n'était miraculeuse qu'en apparence. Dès 1880 on la pouvait prévoir. Déjà, à l'autre bout de l'Europe, des musiciens s'étaient évadés de la forteresse pour courir la campagne : c'étaient Balakirev, Rimski-Korsakov, Borodine et Moussorgski : les deux premiers pittoresques, épris de la sonorité jusqu'à l'ivresse, inventeurs d'un orchestre où chaque note est une couleur ; les deux autres doués d'une sensibilité vive, tendre et généreuse, qu'ils veulent faire passer tout entière en leur musique, sans nul souci des règles ; et le dernier surtout, que son ignorance préserve de corriger d'heureuses fautes d'harmonies, y réussit. Moussorgski dans ses romances et dans *Boris Godounov* est précurseur le plus prochain de Debussy.

われわれの耳や知性が感じたり想ったりすることに慣れていたものとはこんなにも違ったこの表現様式—これによってドビュッシーは思いがけない感覚の美しい処女地をわれわれのために開拓してくれる—に関しては、ある人々はロシアの影響、特にムースルグスキイの影響について語った。事実、管弦楽作品においては、弦楽四重奏の頻繁な分割とか、管楽器の特徴ある使用とか、管楽器の音色の人工的な装飾といったような楽器編成上の若干の手順が、リームスキイ＝コールサコフやバラークレフのような発明の才に富んだテクニクに対するドビュッシーの隠そうとはしない好みを証拠だてている。（…）ムースルグスキイの《子供部屋》に関しては、ドビュッシーがこの曲の直観に満ちた譜面の数少ない音符の間に眠っている神秘的な力について語りつつ、真率な感情を表しているのが見られるであろう。そうして彼が《ボリス・ゴドゥーノフ》とか《ホヴァンチシナ》—ドビュッシーはおそらくフランスでこの作品を認めた最初の人物であった—に対する熱狂を、彼のいつもの習慣とはかなり無縁であった個人的な活動を通して自分の周囲にも生ぜしめようと、どんなに一生懸命になっていたかということをわれわれは知っている（コルトー 1995: 12）<sup>174</sup>。

コルトーは、ドビュッシーの管弦楽法はリームスキイ＝コールサコフとバラークレフからの影響を指摘し、ムースルグスキイからは歌曲、オペラの影響を述べている。また、ドビュッシーの音楽は、従来の表現様式とは全く異なっていると指摘している。つまり、ドビュッシーの音楽はロシア的と感じられるが、独創的であり、新しい感覚をみせてくれる音楽であると捉えられていたと言えるだろう。

ジャン・コクトーJean Cocteau (1889-1963) は、1918 年に出版した『雄鶏とアルルカン *Le coq et l'arlequin*』で、ドビュッシーとロシアの音楽について次のように語っている。

---

<sup>174</sup> D'aucuns, à propos de ce mode d'expression si différent de que nos oreilles et notre intelligence avaient accoutumé d'éprouver ou de concevoir et par lequel Debussy nous ouvre le bel horizon vierge des sensations insoupçonnés, ont parlé de l'influence russe et, en particulier, de celle de Moussorgsky. Dans les œuvre orchestrales, en effet, certains procédés d'instrumentation, les divisions fréquentes du quatuor, caractéristique des instruments à vent, les modifications artificielles de leur timbre témoignent du goût non dissimulé de Debussy pour la technique inventive d'un Rirnsky ou d'un Balakirew. (...) Nous le verrons, à propos de la *Chambre d'enfant*, exprimer une émotion sincère en parlant du mystérieux pouvoir qui dort entre les notes peu nombreuses de ces pages intuitives. Et nous savons combien il s'était employé, par une action personnelle assez étrangère à ses habitudes, à faire naître autour de lui l'enthousiasme pour *Boris Godounof* ou pour la *Khowanchina* (Cortot 1920: 132) .

ドビュッシーは逸れた。ドイツの落とし穴から、ロシアの罠の中に落ちたのだ。ペダルがリズムを溶かし、近視眼的な耳にお誂え向きの、ぼうつとした一種の気候を作り出している。サティは手をつけられないでそっくりになっている。実にはっきりした、線とメランコリイとを持った《ジムノペディ》を聞いて見給え。ドビュッシーはそれをオーケストラにし、ぼんやりとさせる。すぐれた建築を雲で包んでしまう。ドビュッシーはサティがこしらえた出発点から、ますます遠ざかり、万人を其の後に引き具して行く。バイロイトの稲妻で孔をあけられた濃霧は、印象派の太陽のために斑にされた軽い雪のような霧となる。サティはアングルを語り、ドビュッシーは、クロオド・モネをロシア風に置き換える（コクトー 1991: 22）<sup>175</sup>。

この批評からは、ドビュッシーがドイツからの影響は免れたが、ロシアから影響を受けていたとされていること、そして、その影響から、はっきりとした輪郭をもつサティの音楽とは対照的な、ぼんやりとした雰囲気のような音楽を作っているといふことが分かる。また、コクトーは、ドビュッシーがモネをロシア風に置き換えると述べているが、これをよりよく理解するために、次の文章を引用しよう。

《ロシアの罠》とか《ロシアの影響》とか云いながら、僕はロシア音楽を軽蔑するつもりはない。ロシア音楽は、それがロシアの音楽であるが故に賞賛に値する。ロシア式のフランス音楽とか、ドイツ式のフランス音楽は、たとえそれがムーソルグスキイから、ストラヴィンスキイから、ワグナーから、シェンベルヒから靈感を受けているものであっても、新生児たらざるを得ない、僕はフランスのフランス音楽を要求する（コクトー 1991: 23）。

ドビュッシーはフランス語で演奏したが、ロシアのペダルを使った（コクトー 1991: 44）。

---

<sup>175</sup> Debussy a dévié, parce que de l'embûche allemande, il est tombé dans le piège russe. De nouveau, la pédale fond le rythme, crée une sorte de climat flou, propice aux *oreilles myopes*. Satie reste intact. Écoutez les Gymnopédies d'une ligne et d'une mélancolie si nettes. Debussy les orchestre, les brouille, enveloppe d'un nuage l'architecture exquise. De plus en plus, Debussy s'écarte du point de départ posé par Satie et entraîne tout le monde à sa suite. La grosse brume trouée d'éclairs de Bayreuth devient le léger brouillard neigeux taché du soleil impressionniste. Satie parle d'Ingres ; Debussy transpose Claude Monet à la russe (Cocteau 1918: 28) .

つまり、コクトーは純粋なフランス音楽を求めていたが、コクトーにとって、ドビュッシーの音楽というのはロシアからの影響を大きく受けてしまった、純粋なフランスのフランス音楽 *Musique française de France* でないと捉えていると言えるだろう。

一方で、コクトーとはまた違ったドビュッシーの捉え方をした批評もある。1909年、C＝フランシス・カイヤール C. Francis Caillard (n.d-n.d) とジョゼ・ド・ベリス José de Bérès (1883-1957) によって出版された共著『ドビュッシーの事例 *le cas Debussy*』には、ドビュッシーに対する当時の著名な文化人たちの意見が載せられているが、その中で、ドビュッシーなど現代の音楽を擁護していた指揮者エルネスト・アンセルメ Ernest Ansermet (1883-1969) は次のように述べている。

ドビュッシー氏の創作活動は、ワーグナーとロシアの作曲家たち以降の最も重要な音楽現象だと私には思われる。(…) その実際、この音楽は、ワーグナーとロシア人たちの作品を同時にはっきりと引き継ぎ、ロシア人たちの発見したもので、ワーグナーのスタイルを豊かにし、また、まろやかにする一方で、しかしまた、彼の時代と国とを濃縮した個性による表現でありつづけているのだ (Ansermet 1909: 54)<sup>176</sup>。

コクトーの批評では、ドビュッシーはドイツ的でないと指摘されていたが、アンセルメは、ドビュッシーはワーグナー的でありロシア的でもあり、そして、当時のフランスの時代と国を濃縮させたドビュッシーの個性は失われていないと述べている。

このロシア的でありながらドビュッシーの個性を保ち続けているという批評は、数多く見られる。1908年8月15日付の『ル・タン』紙において、ピエール・ラロは、当時のフランス音楽について、外国からの影響を誰がどのように受けているかという内容において、フランクやダンディなどはドイツからの影響を受けているとした上で、ドビュッシーについて次のように述べている。

---

<sup>176</sup> L'œuvre de M. Debussy me semble le phénomène musical le plus important depuis Wagner et les Russes. (...) Cette musique, en effet, continue nettement l'œuvre de Wagner et des Russes à la fois, enrichissant et assouplissant le style de l'une des trouvailles des autres, et d'autre part restant l'expression d'une personnalité qui résume fortement son époque et son pays.

この一つ目の「ドイツからの」影響は、特に秀でた、しかし、非凡で孤独な音楽家の精神にまで及んでいるのだが、それとは別の影響、より物質的でより強い影響が、より大勢からなるグループをなすといってもよい若い「フランスの」芸術家たちにまで広がっている。それはロシア音楽の影響である。ドビュッシー氏は、この影響の仲介者であり先駆者であった。われわれは、ロシア音楽の知識がドビュッシー氏の「音楽的個性の」形成において大きな場所を占めたのだと、大げさに言い過ぎてきたのだけれども、少し前に皆が、この場所というのは現実には「考えられてきたよりずっと」小さなものであることを知った。とはいえ、ドビュッシー氏がロシアの芸術、ムーソルグスキイ、リームスキイ＝コールサコフ、バラークレフに精通していたことには変わらない。《ボリース・ゴドゥーノフ》、《子供部屋》、《アンタール》、《シェエラザード》、《タマール》は、ドビュッシー氏の感性にほどよく合う形式や様式感などを、ドビュッシー氏に研究させた。ドビュッシー氏のあとを受けて、また、彼の作品を通じて、すべてのドビュッシストと並流のドビュッシストたちは、いくつかのロシア音楽の表現法をまねた。もっとも、彼らはロシア人の靈感や感性からはほとんど何も取り入れてはいない。しかし、いくつかのディテールと技法、すなわち、和声の色合い、リズムの音型、管弦楽の響き、そして、この模倣の共通の根源が、彼らの全作品に親類関係らしい雰囲気を与えているのである（Lalo 1908: 3）<sup>177</sup>。

この批評からは、当時のロシアからの影響は、ドイツからの影響と同等以上のものとして捉えられていたこと、そして、フランスの若い作曲家の多くがロシアからの影響を受けているが、その中でもドビュッシーは早い時期から影響を受けていたとみなされていたこ

---

<sup>177</sup> Après de cette première influence, qui s'exerce en esprit sur des musiciens singulièrement éminents, mais rares et solitaires, une autre influence, plus matérielle et plus étroite, s'étend sur de jeunes artistes plus nombreux, et resserrés en groupe : c'est celle de la musique russe. M. Claude Debussy a été en cette affaire l'intermédiaire et l'initiateur. On a d'ailleurs beaucoup exagéré la place que la connaissance de la musique russe a tenue dans la formation de M. Debussy ; nous avons vu ensemble, il y a peu de temps, à quoi cette place se réduisait en réalité. Il n'en reste pas moins vrai que M. Debussy a eu des familiarités avec l'art de la Russie, avec Moussorgsky, Rimsky-Korsakof et Balakiref ; que *Boris Godounof*, la *Chambre d'enfants*, *Antar*, *Shéhérazade*, *Thamar* ont proposé à son étude certaines formes et certains tours de style qui s'accordaient assez bien avec sa sensibilité. A la suite de M. Debussy, et à travers son oeuvre, tous les debussystes et les sous-debussystes ont reproduit quelques traits de la musique russe. Ils ne lui ont d'ailleurs rien emprunté de son inspiration et de son sentiment, mais seulement des détails et des procédés : une couleur d'harmonie, des figures de rythme, des timbres d'orchestre et cette source commune d'imitation donne à tous leurs ouvrages un air de famille.

とが分かる。また、その影響は和声の色合い、リズムの音型、管弦楽の響きといった表面的な類似にとどまっており、ドビュッシーの音楽的個性の形成には及んでいないことは、後になって知られるようになったと述べられている。つまり、ドビュッシーがロシアから大きな影響を受けていたという指摘が、ある一時期に頻繁になされていたと言うことができる。しかし、ラロは《ボリース・ゴドゥーノフ》の初演時と同様に、ドビュッシーの個性や感性は、ロシアの音楽からの影響を受けていないと主張している。

また、文学者ピエール・ラセール Pierre Lasserre (1867-1930) (ペンネーム：ジャン・ダルノダ Jean Darnaudat) は、1915 年 8 月 15 日付の『アクション・フランセーズ *L'action française*』紙で、ラロと同様の内容の批評を述べている。

彼の芸術の特徴を述べるのに、それがロシア人たちから発しているというのは大いに言われてきたことである。この指摘は、音楽が分かる耳には例外なく際立って聴こえてくる様々な類似点を根拠としているのだが、結局のところこれらの類似点にはあまり意味がない。共通している表現上の諸要素は、違った風に方向付けられた二つの総体にそれぞれ属しているのである。私が思うに、ロシア人たちは、モデルとしてよりもむしろ覚醒をもたらす者、刺激を与える者としてドビュッシーに作用したのだ。彼らはドビュッシーに、音を媒介とした言語において彼の性質に合ったいくつかの形式へとその注意を向けさせはしたが、しかし進んで彼にそれらの形式を探究させたのは、彼の性質だったに違いない。ドビュッシーは、ロシア人たちにあっては不完全で限定されていた用法を、発展させ、体系化したのである（シェフネール 2015: 26）<sup>178</sup>。

ラセールは、ドビュッシーとロシアの音楽の類似性は分かる人にとっては明らかではあるが、これ自体に深い意味はなく、ロシアの音楽はモデルとしてよりもむしろ覚醒をもたらす者、刺激を与える者としてドビュッシーに作用したと述べている。つまり、ドビュッ

---

<sup>178</sup> On a beaucoup dit, pour caractériser son art, qu'il procède des Russes. La remarque repose sur des analogies dont toute oreille musicale est frappée, mais qui, après tout, ne vont pas bien loin. Les éléments d'expression communs font partie, d'un côté et de l'autre, de deux ensembles diversement orientés. Les Russes ont, je crois, agi sur M. Debussy comme des éveilleurs, des excitateurs plutôt que comme des modèles ; ils ont appelé son attention sur certaines formes de langage sonore qui convenaient à sa nature, mais que sa nature devait lui faire rechercher d'elle-même. Il en a développé, systématisé l'emploi qui est chez eux partiel et limité (Darnaudat 1915: 3) .

シーがロシアの手法を研究したのは、自分自身の音楽を表現するためであり、また、ラセールが、ロシアの作品にあった不完全な用法を、ドビュッシーは発展させ、体系化したと指摘しているように、ドビュッシーのロシアからの影響とは、決して模倣ではなく、もはや影響とも呼べないほどの次元にあるものと捉えられていたと言える。

## 2-10 ドビュッシーの音楽を「ロシア的」とみなす言説

以上のように、ドビュッシーの生前および没後間もない時期に、誰によって、どのような言葉によってドビュッシーが「ロシア的」とであるとみなされてきたかを、第1章で明らかになったパリの聴衆の抱くロシアの音楽のイメージと関連付けながら考察してきた。今回の言説調査では、パリの聴衆がロシアの音楽を受容していく中で抱いてきたロシアのイメージがドビュッシーの作品にも見られる理由で、ドビュッシーの音楽をロシア的であるとみなしてきたことが分かった。《弦楽四重奏曲》については、その描写的で色彩的な特徴や民族的、東洋的な雰囲気によって、《牧神の午後への前奏曲》については、その伝統から解放された自由な形式や管弦楽法、転調の仕方によって、《夜想曲》の〈雲〉と〈祭り〉については、さまざまな楽器の組み合わせによる色彩豊かな管弦楽法や描写的な音楽、ロシアの作曲家の手法、具体的な作品からの転用によって、《ペレアスとメリザンド》については、その管弦楽法や言葉の韻律にそった新しいリリズム、大胆な和声によって、《海》については、その色彩豊かな管弦楽法や描写的な音楽によって、《管弦楽のための映像》の〈イベリア〉については、自然の詩情を表現した点によって、パリの聴衆は、これらのドビュッシー作品をロシア的であるとみなしていたことが分かった。批評の内容や数にばらつきがあるものの、これらの批評の射程は、ドビュッシーの主要な管弦楽作品とオペラを中心として、歌曲やピアノ作品の一部にまで及んで、ロシア的とみなす批評がされていたとことが分かる。ジッドは、ドビュッシーの音楽がロシアの作品と類似し、ロシア音楽から影響を受けていることが明らかになることは、ドビュッシーの価値が下がると考えていた。しかし、これまでみた批評において、ドビュッシーの音楽がロシア的であるということを批判的に論じる、あるいは、ドビュッシーを攻撃する批評は、フランク派、ワーグナー派、ドビュッシー派など、どの立場においても、ほとんどみられなかった。むしろ、ドビュッシーの作品がロシア的であることをはっきりと認めた上で、ドビュッシーはロシア音楽を模倣しているのではなく、いくつかの技法やディテールといったあくまで表面上のものや音楽的内容の方向性といった次元においての類似があるということであり、ドビ

ュッシー自身の音楽的個性や感性にまで影響を与えるものではないと指摘されていたことも分かった。むしろ、不完全であったロシアの音楽をドビュッシーが洗練させたという批評もある。このようなロシア的であることを擁護した批評は、ドビュッシー派の批評家に多い傾向があることも分かった。

今回のドビュッシーをロシア的とみなす言説調査の対象となる期間（1883-1920）において、1894年に弦楽四重奏曲がはじめてロシア的と指摘されて以降、1920年まで継続的にロシア的と指摘され続けている。つまり、ドビュッシーの生前の期間においては、ドビュッシーの音楽をロシア的とみなす意見は、一時的なものではなかったと言えるであろう。また、今回の言説調査では、ドビュッシーの音楽をロシア的とみなす批評を見つけることができたのは、調査対象となった雑誌や新聞の一部においてであったことも付け加えておく。これは、批評家の立場や意見、ロシア音楽に関する知見の違いによるものであると考えられるが、これまでのドビュッシー研究において、ドビュッシーの音楽をロシア的とみなす批評がされたのは一部の批評家によってであると、述べられてきたことは確かなことであった。

パリの聴衆はロシア音楽を受容していく中で、西欧の伝統から脱却しようとしたロシア音楽に、音楽の新しい魅力や価値を見出し、そして、それらをロシア音楽に対するイメージとして捉えてきた。そのイメージとは現代の私たちがもつロシア音楽のイメージとはかなり異なるものである。そして、そのロシア音楽のイメージとの類似性を、たとえ表面上であったとしても、見いだすことができるドビュッシーの音楽は、一部のパリの聴衆にとってはロシア的であったのである。その中でも、色彩豊かな管弦楽法や描写的な音楽といった特徴は、ロシアの音楽とドビュッシーの作品全般において、特に指摘されていた類似性であった。

### 第3章 ドビュッシーの管弦楽作品にみられる「ロシア的」管弦楽法

第1章と第2章を通して、パリの聴衆がロシアの音楽を受容していく中で理解してきたロシア音楽の音楽的特徴が、ドビュッシーの作品にも見られることから、ドビュッシーの音楽は、一部の批評家に「ロシア的」とみなされてきたことが分かった。その中でも、色彩豊かな管弦楽法や描写的な音楽といった特徴は、ロシアの音楽とドビュッシーの作品全般において、特に指摘された類似性であった。

第3章では、ドビュッシーとロシアの管弦楽作品の間に、管弦楽法において、どのような類似性や共通点があるのかを考察し、管弦楽法のこういった要素から、批評家たちがドビュッシーの音楽を「ロシア的」とみなしていたのかを明らかにする。そのため、ここでは、パリの批評家たちがロシア的であると指摘した4つのドビュッシーの管弦楽作品（オペラも含む）、すなわち、《牧神の午後への前奏曲》、《夜想曲》、《ペレアスとメリザンド》、《海》と、パリで演奏されていたロシアの作品において、どのような管弦楽法の類似があるか、また、描写の方法にどのような類似があるかを考察していく。このことによって、なぜドビュッシーの音楽がロシア的であると捉えられたかを、管弦楽法の側面から明らかにすることができるであろう。なお、《管弦楽の映像》は具体的なロシアの作品との類似性が指摘されなかったため、今回の考察では省略する。

本論文の目的は、ドビュッシーの時代のパリの聴衆が、ドビュッシーの音楽を「ロシア的」とどのようにみなし、また、そのようにみなすための類似性が作品上にどのように実際の表れているかを、管弦楽の面から考察することである。そのため、比較対象としたロシアの作品は、第1,2章で取り上げた作品とし、また第2章での批評家の言説を起点として、彼らがなぜドビュッシーの作品をロシア的とみなしたかという枠組みの中で考察する。ドビュッシーがロシアから影響を受けたことを考察するとなれば、さらに多くの作品との比較となるであろうが、本論文では、あくまで、先ほど述べた枠組み内での考察を想定している。

#### 3-1 先行研究

各作品の考察の前に、ドビュッシーとロシアの音楽的特徴の関係性についての先行研究、あるいは、ロシアとドビュッシーの管弦楽法についてのそれぞれの先行研究についてまとめる。

まず、オクサナ・ポールフック Oksana Poleshook (n.d.-n.d.) は「ドビュッシーのピア

ノと声楽作品におけるロシア 5 人組からの音楽的影響 *Russian musical influences of The Five on piano and vocal works of Claude Debussy*」(DMA, 2010) において、スタソフやフロロヴァ＝ウォーカーらの先行研究をもとに、ロシア音楽の特徴を、「音楽的テクスチュア」、「和声手法」、「形式上の構成」の 3 つの観点から、それぞれについて次のように述べている (Poleshook 2010: 47)。

#### 音楽的テクスチャ：

低声部において保続音上で音楽的テクスチュア（配置）が階層化されている点、また、内声部に半音進行が集中する点

#### 和声手法：

- ・固定化された低声上の半音進行 5-#5-6-b6-5 が通常は内声で聞こえる点（ポールフックは東洋的和声進行と呼んでいる）<sup>179</sup>
- ・シンコペーションで繰り返されるリズムのセル（ポールフックは東洋的リズムパターンと呼んでいる）
- ・オクタトニック音階の使用
- ・全音音階の使用
- ・5 音音階の使用
- ・並行 5 度の自由な使用
- ・旋法的和声の使用

#### 形式上の構成

- ・背景の変化の技法／反復的な動機構造

ポールフックは、このように定義した音楽の特徴をもつロシア楽派の新しい語法は、ヨーロッパの伝統、特にドイツ楽派によって確立された手法から逃れ、対抗することを目的として作られたと考察している (Poleshook 2010: 47)。そして、ポールフックはこれらの特徴が、ドビュッシーの作品にどのように表れているかを、さまざまな譜例とともに考察し、ピアノと声楽の作品全般にわたってロシアの音楽的特徴がみられることを論じている。これらの 3 つの項目は、ロシアの音楽的特徴を理解する上で、非常に参考になるものである。

---

<sup>179</sup> 本論文の序文ではタラスキンが同様の和声進行をニエガと呼ぶことを紹介した。

さらに、他の先行研究としては、フランシス・マース Francis Maes (1963・n.d.) の『ロシアの音楽史：《カマーリンスカヤ》から《バービイ・ヤール》A history of Russian music : from Kamarinskaya to Babi Yar.』(2006) が挙げられる。マースはロシアの音楽的特徴として、「ロシア的な形式や様式」や「オリエンタリズム」、「和声の探求」、「リアリズム」、「声楽による抒情的表現」を挙げている。この中の「オリエンタリズム」において、マースはロシア的な管弦楽法についていくつか言及しているが、まずは、ロシアにおけるオリエンタリズムについての文章を引用する。

西洋では、オリエンタリズムはロシア音楽の最もよく知られた側面の一つであり、実際、あまりにそうなのでロシアの<sup>ナショナル</sup>国民的特色と見なされている (...) 二十世紀初頭の頃、ロシア音楽はパリで初めて西洋の公衆の注目を集めた。主として東洋的な作品を提示されたパリ人たちは、自発的にそれらを「典型的なロシア的なもの」と見なした。それは理解し得ることである。というのも、彼らにとってロシアは神秘的な東洋の一部であり、東洋的「他者」の一部だったからである。(…) サンクト・ペテルブルグのロシア人作曲家たちの態度は、本質的に西洋の公衆のそれと同じだった。東洋は彼らが同一化できない文化であったのだ。彼らにとってもオリエンタリズムは他者性の印だった (マース 2006: 135)。

確かに、第 1 章でみてきた通り、パリの人々は 1878 年や 1889 年の万博の演奏会において、ロシアの作品に表れる東洋的な音楽的特徴や色彩に魅了され、それらをロシア的なものの一つとして受容してきたが、実際は、マースが述べるように、ロシアの作曲家は、その東洋の要素を他者のものという認識で用いてきたのである。マースは、このロシアのオリエンタリズムにおける音楽的特徴は、本物の東洋の旋律の使用に限定されず、そこには作曲家の音楽的な慣習が加えられているとした上で、次の 2 つの項目に分け述べている (マース 2006: 137)

#### ディオニュソスの陶酔を表象する語法

- ・強迫観念的なリズムや音の反復
- ・クライマックスの効果
- ・加速するテンポ

- ・東洋的音響をもつ打楽器（トルコの太鼓、タンバリン）

#### 享樂的な官能性を表象する語法

- ・予期せぬリズム
- ・小節線を覆い、律動を曖昧にするような無数の不規則な拍子
- ・複合リズム
- ・不規則なフレージング
- ・多くの反復音や増減音程を伴う長いパッセージ
- ・繰り返し現れる音を軸としたモチーフ
- ・広範な装飾、メリスマ
- ・テクスチャとしては、保続音を含む和声と中声部における半音階的動き、あるいは、5度音と6度音の間の双方向の半音階的経過音
- ・楽器配置における、倦怠的で性的な含みを伴った響き（イングリッシュ・ホルン）

これらの音楽的特徴は、ポールフックにおけるロシアの音楽の特徴の定義ともかなり共通するものである。しかし、マースは、管弦楽法における、東洋的音響をもつ打楽器の使用と、イングリッシュ・ホルンに代表される倦怠的で性的な含みを伴った響きを、ロシアのオリエンタリズムの特徴と定義している。

最後に、ドビュッシーの管弦楽法の先行研究についてである。チュン＝シェン・チャン Chun-hsien Chang (n.d.-n.d.) は、「ドビュッシー作品における管弦楽法の技法と機能の研究：《牧神の午後への前奏曲》、《夜想曲》、《海》、《ペレアスとメリザンド》 *A study of the technique and function of orchestration in selected works of Claude Debussy: Prélude a l'après-midi d'un faune, Nocturnes, La mer, and Pelléas et Mélisande*」(DMA, 2002) おいて、副題にある4つの作品の各楽器の用法や楽器の組み合わせなどの分析を通して、ドビュッシーの管弦楽法の特徴について、いくつかの項目に分け、次のように結論付けている (Chang 2002: 326)。

#### 強制されない響き

ドビュッシーは、丸みを帯びた強制されていない響きを生み出すために、各楽器の適切な音域の中で作曲する傾向がある。楽器（特に管楽器）の極端に高い音や低い音の使い方は非常に慎重で、通常は音の重ね合わせや大きなトゥッティを伴って、楽器の極端

な音域が目立ちすぎる音質を中和している。

### 音色の変化

このテクニックはドビュッシーが発明したものではないが、管弦楽法に対する彼の洗練されたアプローチは、非常に敏感で繊細な効果を生み出した。ドビュッシーの音色の変化の探求には、同じような音色の楽器を交換すること、旋律の再帰に合わせて異なるテクスチャや背景を用いること、異なる楽器群を交互に演奏すること、性格やダイナミクス、テクスチャ、楽器編成の突然の変化などが含まれる。

### 楽器の特徴的な組み合わせ

異なる楽器を効果的に組み合わせることで特徴的な響きを生み出すことは、ドビュッシーの管弦楽の重要な特徴である。これは、楽器の重ね合わせ、和音のアレンジ、主旋律と背景の対比効果などに表れている。

### 弦楽器の使用

ドビュッシーの弦楽器の使用は特徴的である。19 世紀の伝統的な弦楽器によるオーケストラの響きとは異なり、ドビュッシーは主に管楽器を支えるために弦楽器を使用している。弦楽器がテクスチャから消えてしまうことはほとんどないが、しばしば背景に沈み、その後、クライマックスで旋律を導くために効果的に使用される。

### 管楽器の使用

ドビュッシーは、研究されている 4 つの作品の主旋律を支配するために、管楽器（特に木管楽器）を頻繁に使用している。ドビュッシーは、低音金管楽器を非常に控えめに使用し、一般的にはそれらの楽器の高音部のだけを使用している。トランペットとホルンはしばしば弱音器によって、特別な音色を作り出している。特にホルンは、ゲシュトップ奏法を加えて、詩的な意図をもって使用されている。

### 繊細な打楽器の使用

ドビュッシーの打楽器の使用は、作品ごとに必要とされる音色に対する彼の感性によって異なる。ドビュッシーは時折、クライマックスに鮮やかな色彩を加えるために打楽器を伝統的な方法で使用するが、同様に、たいてい、1 つの打楽器をソフトなダイナミックで使用し、多くの繊細な効果を探求している。

このように、チャンは、項目ごとにまとめた後、「ドビュッシーの管弦楽の色彩と効果の多くの特殊な使い方は、彼の形式的な構造の重要な一部となっているだけでなく、豊かな

絵画的イメージと感情的な雰囲気を提供しており、音楽と視覚芸術や文学との相関関係を示している（Chang 2002: 328）」と結論づけている。しかし、チャンは《管弦楽のための映像》や《遊戯》といった作品については分析していないため、チャンの考察はドビュッシーの全作品における管弦楽の特徴とは必ずしも言い切れない。実際、《管弦楽のための映像》では、丸みを帯びた強制されていない響きとは正反対の響きをもった箇所がいくつもある。しかし、作品毎の各楽器の細やかな分析から導かれたチャンの考察には説得力のあり、ドビュッシーの管弦楽法を理解する上では参考になるものである。

第3章では、第1章と第2章で取り上げられたドビュッシーとロシアの作品の間に、管弦楽法において、どのような類似性や共通点があるのかを具体的に調査するが、管弦楽法とは、他の音楽的な要素とも切り離しては考えることはできない。そのため、今挙げた3つの主要な先行研究で取り上げたロシアの音楽の特徴や、ドビュッシーの管弦楽法の特徴などを鑑みながら、ドビュッシーの各作品を考察することとする。これらにより、第2章で取り上げた批評家たちが、どのような点から、ドビュッシーの音楽を「ロシア的」とみなしていたのかを明らかにすることができるであろう。

第2章で明らかになったように、1902年に、ラロは《牧神の午後への前奏曲》やバラキレフの《タマーラ》、リームスキイ＝コールサコフの作品における、管弦楽法やディテールの類似性を指摘していた。ラロはリームスキイ＝コールサコフの具体的な作品名を挙げてはいないが、第1章の調査から、パリの人々に広く知られていた《アンタール》や《サドコー》、《シェエラザード》などが、ラロの想定していたリームスキイ＝コールサコフの作品であると考えられる。それらの中で、最も注目したいのは《アンタール》の第4楽章の以下の部分である。

[illegible]

145

Musical score for page 147, measures 1-12. The score is written for a large ensemble, including strings and woodwinds. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo/mood is marked *a poco*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The third system contains measures 9-12, ending with a *pp* (pianissimo) marking.

Musical score for page 147, measures 13-24. The score continues from the previous system. The key signature remains B-flat major. The tempo/mood is marked *a poco*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system contains measures 13-16, and the second system contains measures 17-20. The third system contains measures 21-24, ending with a *cresc. poco a poco* marking.

150

*cresc. poco a poco*

147

This musical score for page 150 consists of two systems of staves. The first system contains seven staves: five treble clefs and two bass clefs. The top five staves feature complex melodic lines with many triplets and slurs. The bottom two staves provide harmonic support, with the lowest bass staff including the instruction *cresc. poco a poco*. The second system contains five staves: two treble clefs and three bass clefs. The top two staves continue the melodic development with more triplets. The bottom three staves provide a dense harmonic texture, with the lowest bass staff featuring long, sustained notes. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

153

poco rit.

The musical score consists of two systems of staves. The first system has six staves: five treble clefs and one bass clef. It features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Dynamic markings include *ff* and *f*. The second system also has six staves, continuing the intricate melodic and harmonic development. A *poco rit.* marking appears at the end of the section.

## N Tempo I

The musical score is written for a piano and consists of two systems of staves. The first system contains seven staves, and the second system contains five staves. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo marking "N Tempo I" is placed at the beginning of the first system and at the end of the second system. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, slurs, and dynamic markings like *p* (piano). The score is arranged in a traditional format with a grand staff for the piano, consisting of a treble and bass clef joined by a brace. The first system's grand staff is split into two parts, each with three staves. The second system's grand staff is also split into two parts, each with two staves. The music features a variety of rhythmic patterns and melodic lines, with some passages marked with slurs and others with dynamic markings.

描写的な音楽である《アンタール》の第 4 楽章は「愛の喜び」を表現した楽章であり、主人公アンタールがペルシアの美女グル・ナザルの抱擁の中で息絶えて、物語は終わりを迎える。(譜例 3-1) は第 4 楽章におけるクライマックスの部分である。イングリッシュ・ホルンと弦楽器のユニゾンによって奏される旋律は、同楽章の冒頭でイングリッシュ・ホルンの独奏によって提示されるグル・ナザルを表す主題(譜例 3-2 の後半部分)の変形されたものである。

(譜例 3-2) **Andante amoroso** **A** Melodie arabe - Арабская мелодия 《アンタール》第 4 楽章

13 Cor. ingl. E. Hr in F

このアラブの旋律と名付けられた主題は、音域的にはオーボエでも奏することができるが、倦怠感のあるイングリッシュ・ホルンの音色が用いられており、マースが定義するロシアのオリエンタリズムの特徴である享樂的な官能性の語法に当てはまると言える。そして、この官能的な性格をもつ主題は(譜例 3-1)で絶頂を迎えるのである。マースは享樂的な官能性を表象する語法として、いくつかの要素を定義していたが、(譜例 3-1)にはそれらの要素が多く見られる。まず、拍子に着目すると、旋律は 2/4 拍子であるのに対して、木管楽器とホルンの背景は 6/8 拍子となっており、リズムの異なる声部を同時に奏する複合リズムとなっていることが分かる。くわえて、背景はアーティキュレーションによって、3/4 拍子をやや感じさせるため、拍子感がより複合的になっているといえる。次に、旋律に着目すると、後半部分は広範囲にわたりメリスマのような装飾になっていることも分かる。最後に、背景の動きに着目すると、木管楽器とホルンは、バスの保続音の上で半音階的な動きをしていることも分かる。このように、第 4 楽章のクライマックスである(譜例 3-1)は、さまざまな要素によってマースの定義する東洋的な官能性が強調されていると言える。

一方、《牧神の午後への前奏曲》において、この(譜例 3-1)と非常に類似している箇所があるが、それはこの作品のクライマックスである(譜例 3-3)の部分である。まず、一目瞭然な類似点は、弦楽器のトゥッティによる 3/4 拍子の旋律と、木管楽器とホルンの 9/8 拍子の背景が対比され複合リズムが作られている点である。また、その背景は《アンタール》と同様に、アーティキュレーションによって、拍子感があいまいになっている。また、弦楽器と管楽器の対比に、ハープのアルペジオが加わる点も 2 つの作品に共通する点である。さらに、その弦楽器の旋律は、前半部分はゆったりとした息の長い性格であるが、後

半部分は装飾的になっている点や、木管楽器とホルンの背景が半音階的動きをしているのも《アンタール》と類似している。しかし、《牧神の午後への前奏曲》の場合、前半4小節間は、《アンタール》のように、保続音がバスではなく、フルートとホルンによる内声の Des 音にみられる。また、5小節目以降は、特に保続音は見られない。このように、(譜例 3-3) は、《アンタール》にみられた、ロシアにおける東洋の官能性を表象するいくつかの要素において非常に類似していることが分かる。

(譜例 3-3) 63

Fl. *pp subito*

Fl. II, III *pp subito*

2 Ob. *pp subito*

E. Hr. *pp subito*

2 Cl. in B *pp subito*

2 B. *pp*

4 Hr. in F *pp subito*

Harp I *pp*

Harp II *pp*

Vn. I *Unis très expressif et très soutenu pp subito*

Vn. *pp subito*

Vla. *pp subito*

Vc. *pp subito*

Cb. *pp subito*

《牧神の午後への前奏曲》



FL.

HAUTB.

COR ANGL.

CL.

BOON

CORS

1<sup>re</sup> HARPE

2<sup>e</sup> HARPE

FL. *mf*

CL. *mf* 1<sup>re</sup>

BOIS *mf*

CORS *mf* *p* *expressif et doux*

1<sup>re</sup> HARPE *f* *sf*

1<sup>re</sup> V<sup>cl</sup> SOLO *mf* *p* *pp*

*p* *très doux*

*p* *doux et expressif*

sourdines

sourdines

sourdines

sourdines

*Dix.*

*mf* *p* *pp*

くわえて、《牧神の午後への前奏曲》と《アンターール》の第4楽章の両作品には、表面的ではあるが、強弱においても類似性がみられる。まず、(譜例 3-1) と (譜例 3-3) は、旋律の最初が *pp* か *p* ではじまり、徐々に *ff* に向かっていく構造も似ている。ちなみに、両作品とも、作品中でこの部分にしか *ff* は用いられていない。また、木管楽器とホルンの背景で細かく指示されるディミヌエンドも共通する点である。

ここで、作品中で描かれる物語に着目してみる。周知のように、ドビュッシーの《牧神の午後への前奏曲》はステファヌ・マラルメ Stéphane Mallarmé (1842-1898) の『牧神の午後』をもとに作曲されている。その詩の内容は「半獣半人の牧神が暑い夏の午後、昼寝から目覚め、芦笛を吹きながら空想にふけり、美しい水の精の娘たちを愛し、遂には美の女神をも抱擁する....が、その冒瀆の幻は去り、砂の上で牧神は再び眠りに落ちて行く(佐藤 寛 1967: n.d.)」というものである。《アンターール》第4楽章のあらすじはさきほど述べて通りであるが、両者の物語の内容的には全く異なるものである。しかし、その話のクライマックスで男女が抱擁するという点は類似しており、官能的な愛は両作品の根底にあるものである。

以上のように、物語の内容が類似しているかどうかは抜きにしても、両作品のクライマックスには、ロシアのオリエンタリズムにおける官能性を表象する共通の語法がみられ、また、強弱といった表面的な面においても類似しているのである。一方、2つのクライマックスは類似しているものの、ドビュッシーの個性がみられる箇所もある。まず、1つ目は木管楽器とホルンの半音階的な動きである。《アンターール》においては、使用する楽器の本数は常に同じであるが、ドビュッシーは最初の4小節間はクラリネットとオーボエを小節ごとに交換している。また、後半5小節目からは同じテクスチャの中に、順次進行の動き、3度の動き、第3ホルンの縫うような動き、と異なる3つの動きが見られ、より複雑に組み合わせられている。2つ目は、ハーブの動きである。前半4小節間のハーブのアルペジオは《アンターール》と同じものであるが、後半5小節目からは、2台のハーブが異なる動きをしている。しかし、一見別々のように見えて、両ハーブとも、その中心となる音は、フルートなどが奏する順次進行の動きと一致する。つまり、先ほどの木管とホルンと同様に、細かく装飾されている。このように、《牧神の午後への前奏曲》は《アンターール》と比べより洗練された楽器の配置や音の配置がされていることが分かる。

次に、両作品に共通する特徴的な管弦楽法について述べる。まず、《牧神の午後への前奏曲》の有名な冒頭のフルートの無伴奏のソロである(譜例 3-4)。この旋律の特徴である、

夏の真昼に目覚めた牧神が現実と夢と間でまどろんでいるようなけだるい雰囲気は、半音階的旋律だけでなくフルートの音色によっても生み出されている。実は、長くのばされる Cis の音は、フルートの楽器の構造上、特異な音であり、フルートの管体が最も短く共鳴するため、音色やピッチの面で特に不安定になる。そして、これに続いて下行していく旋律は、フルートにおいては中・低音域にあたり、中・高音域よりも音色はこもりがちになる。つまり、これらの不安的でこもりがちな音色によって、この旋律のもつ独特な雰囲気は生み出されているのである。この独創的なドビュッシーのフルート用法について、ステファン・ヤロチニスキ Stefan Jarociński (1912-1980) は「フルーティは、牧歌的な晴朗さを普段は発散している。だがドビュッシーにあってはその歌が、繊細な陰翳をめぐらせ、憂愁と苦悩をあらわすことになる (ヤロチニスキ 1986: 244)」と述べている。また、ピエール・ブーレーズ Pierre Boulez (1925-2016) はドビュッシーの現代性を述べる中で、『牧神』のフルートあるいは『雲』のイングリッシュ・ホルン以後、音楽は今までとはちがったやり方で息づく (ブーレーズ 1982: 40)」と指摘している。つまり、一般的な管弦楽法における、各楽器をより美しく明瞭に響かせるという美的感覚とは異なった新たな表現方法が、このフルートの独奏にはみられるのである。

(譜例 3-4)

**Très modéré**

*p doux et expressif*

《牧神の午後への前奏曲》

この積極的なフルートの中・低音域の使用は《アンタール》の第 1 楽章にもみられる。(譜例 3-5) は無伴奏で奏される部分で、《牧神の午後への前奏曲》のフルート独奏と同様に Cis の音が長くのばされる旋律である。この旋律は第 4 楽章で登場する美女グル・ナザルの主題と同じ旋律をしており、増音程を伴った装飾的な特徴をもち、また、フルートの中・低音域のこもった音色によるどちらかと言えば倦怠的な雰囲気もあり、マースの定義する享樂的な官能性をもっているといえるであろう。一方で、(譜例 3-6) のように伴奏としても 3 本のフルートが低音域を担当している箇所もある。

(譜例 3-5)

**Adagio**  
*a piacere*  
Fl. Solo  
*p*

《アンタール》第 1 楽章

(譜例 3-6)

164

3 Fls. *p*

《アンタール》第 1 楽章

ここで、再び《牧神の午後への前奏曲》の冒頭のフルートに注目すると、この旋律には無伴奏と長くのばされた倦怠的な Cis 以外にも、(譜例 3-5) とやや類似した官能性を表象する語法がある。まず、9/8 拍子ではあるがタイや 3 連符によってリズムが予期しにくい点が挙げられる。さらに、1、2 小節目の中心音となる Cis と G 音の増音程も特徴的である。このように、明確にとはいえないまでも、この 2 つの旋律には類似した要素がみられると言えるであろう。

フルートに関しては、以下の部分も類似している。(譜例 3-7)、(譜例 3-8)、(譜例 3-9) は《アンターール》のもので、(譜例 3-10) は《牧神の午後への前奏曲》である。共にフルートの高音からはじまり、*pp* でありながら、きらびやかな印象を与えている。

(譜例 3-7)

**Allegretto vivace**  
3 Fls.

136

《アンターール》第 1 楽章

(譜例 3-8)

3 Fls.

《アンターール》第 4 楽章

(譜例 3-9)

138

Fl. I

Fl. II, III

2 Cl. in B

2 Fg.

*leggeramente*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

《アンターール》第 4 楽章

(譜例 3-10)

85

Fl. I

Fl. II, III

2 Ob.

E. Hr.

2 Cl. in B

2 Fg.

4 Hr. in F

*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

《牧神の午後への前奏曲》

3 和音による 16 分音符の下降音型が、2 オクターブ以上、奏される様はどの譜例も非常に類似している。アンタールの（譜例 3-7）と（譜例 3-8）はフルートのみ奏され、（譜例 3-9）はフルートからクラリネットとファゴットへ移行している。一方、《牧神の午後への前奏曲》の（譜例 3-10）は動きの様は、《アンタール》と類似しているが、フルートからオーボエ、クラリネットとファゴット、そしてホルンへと移行しており、ドビュッシーの個性的な楽器の配置がみられる。

次に、ハープの特徴的な使い方で、類似している箇所について取り上げる。まず、1 つ目はグリッサンドが使用されている《アンタール》の（譜例 3-11）と、《牧神の午後への前奏曲》の（譜例 3-12）である。

（譜例 3-11）

Fl. I  
Fl. II, III  
E. Hr.  
Cl. in B  
4 Hr. in F  
Timp.  
Harp  
Vn. I  
Vn. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

ハープ調弦：b, cis, dis, eis, f, ges, ais

《アンタール》第 4 楽章

（譜例 3-12）

Fl. I  
Fl. II, III  
Ob.  
E. Hr.  
2 Cl. in A  
2 Fg.  
4 Hr. in F  
Harp  
Vn. I  
Vn. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

ハープ調弦：b, c, dis, es, fis, ges, ais

《牧神の午後への前奏曲》

(譜例 3-11) では、旋律の後に、先ほどにも出てきたフルートの 3 和音、そして、ハープのグリッサンドが奏される。同様のものは、この直後に 2 回現われる。一方、(譜例 3-12) では旋律の後に、フルートとハープが同時に奏される。両者の調弦は異なるもので、(譜例 3-12) は上行グリッサンドだけではあるが、聴き手の印象としては、類似性を感じるであろう。この箇所以外にも、両作品にはハープのグリッサンドやアルペジオが多用されている。

2 つ目の類似しているハープの特徴的な使い方は、ハープのハーモニクスが使用される箇所である。

(譜例 3-13) 200

*a tempo* *poco ritard.*

Fl. I

Fl. II, III

Ob.

Hr.

Harp

Vn. I

*a tempo* *poco ritard.* *Fine*

《アンタール》第 4 楽章

108

(譜例 3-14)

Fl. I

Fl. II, III

4 Hr. in F

Antique Cymbals

Harp

Vn. II

Vc.

Cb.

《牧神の午後への前奏曲》

(譜例 3-13) は《アンタール》の第 4 楽章の終わりで、フルートとホルンの響きの中に、ハープの柔らかなハーモニクスが奏され、消え入るように曲は終わる。(譜例 3-14) は《牧神の午後への前奏曲》の終わりの部分で、こちらもフルートを中心とした響きの中にハープのハーモニクスが奏される。しかし、こちらはアンティークシンバルや弦楽器のピッチカートもあり、ハープの音は響きに繊細に添えられているようである。静かに終わる様は、2 つの作品に共通し、その中で、ハープのハーモニクスは印象的に用いられているのである。

次に、ホルンの特徴的な使い方で、類似している箇所について取り上げる。まず、1 つ目はホルンの低音の扱い方である。《アンタール》の(譜例 3-15)では、ティンパニも重ねられているが、第 4 ホルンが全体の和音の中で最も低い音(実音  $\text{B}_1$ )を担当している。一方、《牧神の午後への前奏曲》の(譜例 3-16)でも第 2・4 ホルンが同様に和音の最も低い音(実音  $\text{B}_1$ )を担当している。ホルンという楽器は音域が広いが、これらの低音はその中でも最低音域にあたり、コントラバスやチェロのようなはっきりとした音色ではない。しかし、このホルンの音色を和音の一番下に用いることで、他の低音楽器とは異なる繊細な響きの和音を得ることができるであろう。

(譜例 3-15)

《アンターール》第 4 楽章

(譜例 3-16)

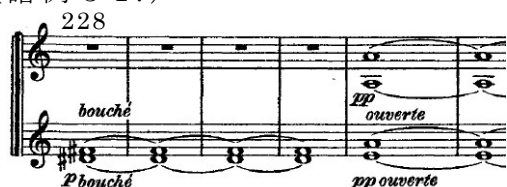
《牧神の午後への前奏曲》

2 つ目の、共通するホルンの特徴的な使い方は、ホルンの音色に対する奏法である。(譜例 3-17) は《アンターール》の 2 楽章の最後の部分で、*p* のホルンにはゲシュトップ奏法<sup>180</sup>の指示がされている。同様に、(譜例 3-18) の 94 小節目において、*pp* のホルンにゲシュトップ奏法が指示されている。ゲシュトップ奏法は音色を変える奏法であるが、2 つの譜例はともに *p* と *pp* であり、ゲシュトップ奏法を行っても音色の変化はごくわずかである。しかし、その繊細な変化がこれらの箇所では求められていると言えるだろう。さらに、《牧神の午後への前奏曲》では、91 小節目の弱音器 (Sourdine) の指示と、金管楽器らしい輝かしく荒い音色を指示するキューブレ *cuivré* も見られ、ドビュッシーのホルンの音色に対するより強い個性がみられるだろう。このような特徴的なホルン用法は、管楽器の用法の中でもとくに特徴的であるところはチャンも指摘している (Chang 2002: 327)。以上のように

<sup>180</sup> ゲシュトップ奏法はフランス語で *bouché*、元に戻す指示は *ouverte* や *naturel*。

に、《アンタール》と《牧神の午後への前奏曲》には、ホルンの低音の使用や音色を変化させる奏法に関する細かい指示において、類似する点がみられるのである。

(譜例 3-17)



《アンタール》第2楽章

(譜例 3-18)



《牧神の午後への前奏曲》

最後に、《牧神の午後への前奏曲》における、旋律と伴奏の背景についての関係を見ていく。独奏フルートによって提示される主題は、旋律の後半部分は形を変えるが、前半部の長く音を延ばす旋律の形は毎回引き継がれて、作品の中で何度も繰り返される。一方、その背景に着目すると、主題が現れる度に、必ず管弦楽法や和声が変化している。次の表は、旋律と背景の関係をまとめたものである（表 3-1）。このように、背景の管弦楽法や和音の種類、また、のぼされる音の和音上の音程にいたるまで、毎回変化させられているのが分かる。6 回目と 7 回目は調が変化しただけではあるが、楽器がフルートからオーボエに変化している。また、5 回目（譜例 3-16）と 8 回目（譜例 3-19）は、表で見ると、のぼされる音だけでなく、背景の楽器の種類や和音も類似しているが、楽譜を見ると、背景の楽器の使い方が大きく異なっている。5 回目では、最初はホルンとチェロののぼしの上で、ハープのアルペジオを奏し、後から他の弦楽器も加わる。一方、8 回目は弦楽器の各パートが分割されトレモロを行っている。またフルートは 3 本使用され、弦楽器の厚みにかき消されないように工夫されている。さらに、その音色が印象的であるアンティークシンバルも使用されている。このように、和音が同様であっても、背景の楽器の使われ方が全く異なり、主題が何度も繰り返されるが、常に背景は変化していることが分かる。

(表 3-1)

主題		背景	
回数 (小節数)	楽器	楽器	
	のぼされる1音目	和音の種類	のぼされる1音目の和音上の音程
1 (1)	Fl.	無伴奏	
	Cis		
2 (11)	Fl.	Cl, Vn, Vla, Vc (トレモロ), Cb	
	Cis	長七	第7音
3 (21)	Fl.	Hr, Vc, Cb, Harp	
	Cis	短七	基音
4 (23)	Fl.	Vn, Vla, Vc, Cb, Harp	
	A	属九	第7度
5 (26)	Fl.	Hr, Vn, Vla, Vc, Cb, Harp	
	Cis	属九	付加6音
6 (79)	Fl.	Vn, Vla, Vc, Cb, Harp	
	E	長三	基音
7 (86)	Ob.	Vn, Vla, Vc, Cb, Harp	
	Es	長三	基音
8 (94)	3 Fl.	Hr, Vn, Vla, Vc (トレモロ), Antique Cymbals	
	Cis	属九	付加6音
9 (100)	Fl, Vc	Cl, Fg, Hr, Vn, Cb, Harp	
	Cis	属七	基音
10 (107)	Hr, Vn	Cb	
	Gis	長三	第3音

(譜例 3-19)

94

Fl. I  
Fl. II, III  
2 Cl. in A  
4 Hr. in F  
Antique Cymbals  
Vn. I  
Vn. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

《牧神の午後への前奏曲》

ところで、ポークフックは、ロシアの音楽的特徴として、形式上の構成における背景の変化の技法として「背景を変える手法」を挙げていた（本論文第3章第1節参照）。また、マースは、この手法を、格林カの《カマリンスカヤ》に見出しており、次のように述べている。コントラストをなす2つの旋律（婚礼歌・舞踏曲）のうち、舞踏旋律の扱いは極めて独創的であり、その旋律は、形は変えずに管弦楽の音色や和声、対位法といった背景を変化させながら75回ほど反復される（マース 2006: 48）。《カマリンスカヤ》は1873年

にすでにパリで演奏されており、パリで受容されたロシア作品の中でもよく知られている作品と言える。この主題を変えずに、背景を変える手法というのは、伝統的な交響曲の様式における、主題自体を展開させる主題労作とは反対の性質をもつ手法であると言える。

（表 3-1）で示したように、《牧神の午後への前奏曲》は主題の背景を毎回変化させる特徴をもっていた。この特徴とロシアの「背景を変える手法」は完全に一致するものではない。しかし、《牧神の午後への前奏曲》のこの特徴は、ロシアの「背景を変える手法」に原点があり、そこから発展させたものだと考えることもできるだろう。これまでの、《牧神の午後への前奏曲》と《アンタール》の管弦楽の類似を考察する中で、ドビュッシーは《アンタール》をそのまま模倣するだけでなく、個性的に変化させて、ロシア的手法を用いていたが、この「背景を変える手法」においても、同様の傾向があることが言える。

ところで、ドビュッシーは《アンタール》について、1903 年 3 月 16 日付の『ジル・ブラス』紙の演奏会評において、次のように述べている。

リームスキイ＝コールサコフの交響曲《アンタール》がいわば稲妻のような激しさで演奏されたとき、われわれは償いを得た。この交響曲の美しさがこれほど見事に引き出されたためしはなかった。それに、これは紛れもない傑作なのだ。リームスキイ＝コールサコフは、交響曲の従来形式に厄介払いを喰らわせることによって、交響曲をよみがえらせている。主題のもつ魅力、オーケストラとリズムとのまばゆさは、とても筆舌には尽くしがたい。この音楽の力に動かされずにいるような人は、それが誰であろうと私は軽蔑する。まったくその力強さといったら、暮らしのことも、隣席の人のことも、さらには体裁のことも忘れさせてしまうほどで、思わず喜びの叫びを発したくなる（ドビュッシー 1993: 119）。

ドビュッシーは《アンタール》を称賛し、この音楽を理解できない人を批判している。第 1 章において、《アンタール》は伝統的な形式からの逸脱について多くの批評家によって批判されていたことが明らかになったが、このドビュッシーの批評からは、むしろ、交響曲の伝統的な形式を一新させたことを高く評価している。また、主題、オーケストラ、リズムについても高く評価している。つまり、ドビュッシーは《アンタール》に表れる、ロシアの音楽的特徴を理解し、高く評価していたと言える。

以上のように、《牧神の午後への前奏曲》と、ラロによってその類似性が指摘された《ア

ンタール》を比較分析してきた。その中で、両作品のクライマックスには、東洋的な官能性を表象する語法が共通してみられ、また、表面的ではあるが強弱においても類似性があった。また、フルート、ハープ、ホルンの特徴的な使い方にも類似する点がみられた。さらには、ロシアの「背景を変える手法」に原点があると考えられる、主題の背景の和声や管弦楽法を毎回変化させる特徴が、《牧神の午後への前奏曲》にもあった。これらの類似点には、聴いてすぐに分かるものもあるが、楽譜を照らし合わせなければ分からないものもある。しかし、これらのいくつもの類似点の積み重ねによって、《牧神の午後への前奏曲》はロシア的であるとみなされたと言える。一方、ロシアと作品と類似している点であっても、そのままの模倣ではなく、ドビュッシーはより個性的にそして洗練された響きや繊細な音色を求めていることも分かった。

### 3-3 夜想曲

第2章で明らかになったように、《夜想曲》は、パリの批評家によって、多くのロシアの作品と関連付けられて、ロシア的であると指摘された。カルヴォコレッシは《シェエラザード》との、ラロワはムースルグスキイの歌曲や《タマーラ》との、ベルトランはムースルグスキイと同曲の類似性を指摘している。このように、批評家によって指摘の内容が異なるのは、《牧神の午後への前奏曲》と《アンタール》のクライマックス部分が特に類似していたのとは異なり、《夜想曲》がさまざまなロシアの作曲家からの影響を感じさせる要素をもつ作品であり、また、楽章によってその類似の仕方が多様だからであると仮定できる。では、実際には、各楽章はどのような要素からロシア的であると感じられたのか考察していく。


#### 〈雲〉

ラロワは、1909年に、〈雲〉とムースルグスキイの歌曲の類似性を指摘している。このことはすでに第2章で考察した通りである。たしかに、〈雲〉の最初の主題（譜例3-20）とムースルグスキイ歌曲集《日の光もなく》の第3曲〈騒がしい日は終わり〉の伴奏は非常に類似していた。この歌曲に対するドビュッシーの言説は見つかっていないが、1901年4月15日号の『ルヴュ・ブランシュ *La Revue blanche*』において、ドビュッシーはムースルグスキイの歌曲集《子供部屋》を称賛している。

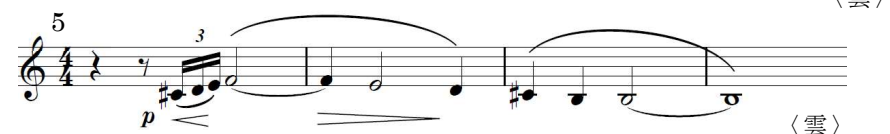
ここで、雲のうねりを表しているような、この主題の構造に注目すると、1小節目と3小節目がそれぞれ2小節目と4小節目で、そのまま繰り返されていることが分かる。ポールフックは、この反復的な動機構造をロシアの音楽の特徴として定義していた（第3章第1節参照）が、この主題の伴奏が、ムースルグスキイの歌曲の伴奏を連想させるというだけでなく、この主題それ自体がロシア的な反復的な動機構造をとっていると言える。

次に注目したいのは、イングリッシュホルンによって提示される主題（譜例3-21）である。

(譜例 3-20)



(譜例 3-21)



印象的な Cis と F の減 4 度音程あるいは F と H の減 5 度音程をもち、けだるい雰囲気  
を醸し出す。この旋律は、作品を通してイングリッシュホルンのみによって奏される。マ  
ースは、倦怠的で性的な含みを伴う響きをもったイングリッシュホルンは、ロシアのオリ  
エンタリズムにおける、享樂的な官能性を表象する語法において頻繁に使用されると述べ  
ていた（第 3 章第 1 節参照）。そのため、何度も繰り返し聴こえてくる、イングリッシュホ  
ルンの音色と相まって、よりけだるそうな旋律を、パリの聴衆がロシア的であると感じた  
可能性はある。また、この旋律は担当する楽器だけでなく、旋律の前半部分の形をほぼ変  
えずに繰り返す。ロシアの作品に見られる「背景を変える手法」を原点とした、主題の背  
景の和音や管弦楽法を変える特徴は、《牧神の午後への前奏曲》のフルートの旋律でもみら  
れたが、このイングリッシュホルンの旋律にも同様の特徴がみられる。

（表 3-2）背景の楽器

1回目（5小節目～）
Fl, Hrから Cl, Fg, Vn, Timpに変わる
2, 3回目（21小節目～）
Vn, Vla(Vc, Cb)
4, 5回目（43小節目～）
Vn, Vla, Vc, Cb
6, 7回目（80小節目～）
Cl, Fg (7回目Clのみ)

（譜例 3-22） 21

*très expressif  
(un peu en dehors)*

E. Hr.  
Vn. I  
Vn.  
Vla.  
Vc.  
Cb.

〈雲〉

（譜例 3-23） 43

E. Hr.  
Vn. I  
Vn.  
Vla.  
Vc.  
Cb.

〈雲〉

（表 3-2）は、この主題が演奏される回数とその背景を担当する楽器をまとめたものであ  
る。表から分かる通り、背景の楽器編成は毎回変化している。1 回目と 6, 7 回目には共通  
する楽器もあるが、音の配置は異なっている。また、2, 3 回目（譜例 3-22）と 4, 5 回目  
（譜例 3-23）の楽器編成も似ているが、和音や音の配置が違うだけでなく、4, 5 回目には  
ヴィオラとチェロのピッチカートによる裏拍の細かいリズムが足されていることが分かる。  
しかし、その変化は決して大袈裟なものではなく、あくまで繊細なものである。また、旋

律と背景の拍子に着目すると、イングリッシュホルンの旋律は 4/4 拍子であるのに対して、背景は 6/4 拍子で書かれており、複合リズムが用いられている。この複合リズムも、マースによって享樂的な官能性を表象する語法の一つとして定義されている（第 3 章第 1 節参照）。

ところで、ロシアの作品における、イングリッシュホルンの特徴的な使用の例として、第 3 章 2 節で《アンタール》第 4 楽章の冒頭のソロ（譜例 3-2）を取り上げたが、ここではボロディーンの《中央アジアの草原にて》に注目したい。この作品は主題 A（譜例 3-24）と主題 B（譜例 3-25）の 2 つの旋律によって構成され、各主題は A-B-A-B-AB'-Coda(A)と繰り返されていく。AB'の部分では 2 つの主題が同時に奏され、Coda(A)では主題 A が断片的に奏される。この作品においては、主題労作はなされず、2 つの旋律は何度も繰り返されるだけある。つまり、伝統的な交響形式に基づかない作品であると言える。《中央アジアの草原にて》がパリで初演された当初は、この形式感の欠如が批判されたが、地方色の雰囲気や管弦楽法の豊かさによって、同作品は評価されていた。

(譜例 3-24)  
主題 A

《中央アジアの草原にて》

(譜例 3-25)  
主題 B

《中央アジアの草原にて》

主題 A は常に明るい長調で、のびのびと明快なリズムで奏されるのに対して、主題 B は短調であるが自然短音階を用い、イングリッシュホルンによって曖昧なリズムで奏される。イングリッシュホルンの音色がロシアのオリエンタリズムの象徴として使用されることは、ここまでに何度も述べてきた通りである。マースはこれらの旋律について、ロシア的旋律〔主題 A〕は積極的で、明るく、合理的に提示され、東方的旋律〔主題 B〕は、受動的で、官能的で、快樂主義的である（マース 2006: 136）」と述べている。最終的に、AB'の部分

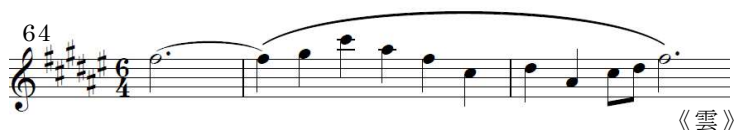
において、主題 B は長調で奏され、主題 A に取り込まれるが、2 つの主題はロシアとオリエントを象徴していると言える。また、主題 B の伴奏をみると、バスの保続音上で、クラリネットが半音進行をしており、このこともオリエンタルな雰囲気を作り出している。

(表 3-3)

	1小節目～		44小節目～	91小節目～			156小節目～
	主題A		主題B	主題A			主題B
調	A dur	C dur	a moll	C dur	Es dur	C dur	a moll
旋律の楽器	Cl.	Hrn.	E.H.	Cl.	Hrn.	木管, Trb, Vc	E.H, Vc

ここで、作品の前半 A・B・A・B の楽器編成と調の関係を表で示す (表 3-3)。主題 A はいくつかの調と楽器によって奏されるが、主題 B は常に a・moll でイングリッシュホルンによって奏される。156 小節目からの主題 B にはチェロが加わるが、中心はイングリッシュホルンである。つまり、この作品の前半部分は、常に変化する主題と固定された主題が対比される構造をしていると言える。ここで、ドビュッシーに話題を戻すと、実は《中央アジアの草原にて》と同様の構造を〈雲〉にも見出すことができる。次の表は、主題 A (譜例 3-20)、主題 B (譜例 3-21)、主題 C (譜例 3-26) が、それぞれどの楽器によって奏され、進行していくかを示したものである (表 3-4)。

(譜例 3-26)



(表 3-4)

1小節目～	5小節目～	11小節目～	21小節目～	32小節目～	43小節目～	57小節目～	64小節目～	80小節目～	94小節目～
主題A	主題B	主題A	主題B	経過部	主題B	主題A	主題C	主題B	Coda(主題A,C)
Cl, Fg	E.H.	Vn, Vla	E.H.		E.H.	Ob	Fl, Harp	E.H.	

〈雲〉は主題労作がなされず、基本的には 3 つの主題が繰り返される構造をしており、また、Coda 部分では主題 A、C が断片的に奏される。このため、〈雲〉は伝統的な交響形式からは逸脱した作品であると言える。また、表から分かる通り、主題 B は常にイングリッシュホルンによって奏されるのに対して、主題 A を担当する楽器は毎回変化する。つまり、《中央アジアの草原にて》にみられた、常に変化する主題と固定された主題が対比される構造をしている。また、この固定された主題が、イングリッシュホルンによって奏される点も両作品に共通している。そのため、《中央アジアの草原にて》のイングリッシュホルンの特徴的な使用や構造の類似性から、〈雲〉をロシア的であると捉えられたと考えられるであろう。もちろん、〈雲〉には 3 つ目の主題 C が足されており、また、《中央アジアの草原にて》の後半は 2 つの主題 AB が融合して現れていることから、両作品の構造が完全に一

致しているわけではない。しかし、印象的なイングリッシュホルンの旋律を中心とした構造は、両作品に共通する大きな特徴である。

最後に、〈雲〉の主題 C（譜例 3-26）に着目すると、その旋律の音階は 5 音音階となっており、東洋や異国を感じさせる。ポークフックは、ロシアの音楽的特徴として 5 音音階の使用を指摘していたが、この主題 C の 5 音音階からも、〈雲〉をロシア的であると感じられたであろう。

以上のように、〈雲〉は、主題とムースルグスキイ歌曲集《日の光もなく》の第 3 曲〈騒がしい日は終わり〉の伴奏に類似しているだけでなく、《中央アジアの草原にて》にみられた、イングリッシュホルンの形を変えない主題 B に用いられる、ロシア的な「背景を変える手法」を原点とした特徴から、また、そのイングリッシュホルンを中心とした固定された主題と変化する主題が交互に繰り返される構造から、そして、ムースルグスキイの歌曲を連想させる主題 A がロシアの音楽的特徴である反復的な動機構造をしていることから、パリの人々によってロシア的であるとみなされたと考えられる。また、主題 C の 5 音音階も東洋的であることも、ロシア的と感じさせる要素であろう。

ところで、ドビュッシーの《中央アジアの草原にて》についての言説はみつかっていないが、ドビュッシーは 1882 年のロシア訪問の際に持ち帰ったボロディーンやバラークレフの歌曲を、ポール・デュカ Paul Dukas (1865-1935) に感嘆を伴って紹介している（ルシュール 2003: 94）。また、ドビュッシーはピアノ教師として、生徒にムースルグスキイ、リームスキイ＝コールサコフ、バラークレフ、ボロディーン、グラズノーフの四手用の作品の楽譜を揃えるように要求したそうである（ルシュール 2003: 428）。そのため、この《中央アジアの草原にて》も、ドビュッシーはよく理解していた可能性は十分にあるだろう。

## 〈祭り〉

すでに第 2 章で述べた通り、ラロワは 1909 年に〈祭り〉の最後に現れる 3 連符の半音階的花飾りが《タマーラ》由来のものであると指摘していた。では、実際に、これがどの部分に該当するのかを考察することから始める。

〈祭り〉にはさまざまな主題が現れるが、その中で、ラロワの指摘する 3 連符の半音階的花飾りは（譜例 3-27）のオーボエとクラリネットの回転するような旋律だと考えられる。この旋律は作品の最後ではないが、後半に現れるものである。2 小節を 1 つのまとまりとして、ヴァイオリンの旋律とポリリズムで重ねられ、何度も繰り返されている。一方、こ

(譜例 3-27) 〈祭り〉の半音階的花飾り

171

(譜例 3-28) 《タマーラ》

2 Cl. in A  
2 Fg.  
2Hr. in E  
2Hr. in F  
Vn. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

2 Fl.  
Ob.  
Cor. Ing.  
E.H.  
2 Cl. in A  
2 Fg.  
2 Hr. in E  
2 Hr. in F  
Timp.

Vn. I  
Vn. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Clar. I, II, ac  
Fag.  
Corni  
Viol. II.  
Viola arco  
Vcelli arco  
C. Bass. arco  
Fl. I, II.  
Ob.  
Cor. Ing.  
E.H.  
Clar. III.  
Fag.  
Corn.  
Timp.  
Viol. I.  
Viol. II.  
Viola  
Vcelli  
C. Bassi

*pp*  
*ce*  
*p*  
*mf*  
*f*  
*te*  
*mf*  
*do*

(譜例 3-29) 《タマーラ》

3 Fl. **M**

Ob.

E.H.

3 Cl. in A

(譜例 3-30)

《タマーラ》

主要主題

Ob.

次に、〈祭り〉の冒頭のリズムや拍子に注目したい。次の譜例(3-31)は〈祭り〉の冒頭の前奏部分である。表記上は4/4拍子であるが、実質的には12/8拍子であり、♪♪♪♪のリズムがヴァイオリンによって繰り返される。また、CとFによって、空虚5度が作られ、それらが何小節にも渡って演奏されるのも特徴的である。この躍動感のあるリズムは旋律と伴奏の両方において〈祭り〉全体を通して用いられており、祭りの喧騒や人々の騒々しさや興奮を表しているようである。これと類似したリズムは、批評家によってすでに指摘されているリームスキー＝コールサコフの《シェエラザード》の第4楽章〈シンドバッドの祭り〉に見つけることができる(譜例3-32)。

(譜例 3-31) 〈祭り〉の冒頭

**Animé et très rythmé**

3 Fl. *ff*


E.H.

2 Cl. in B

Vn. *ff très marqué*

(譜例 3-32) 第 4 楽章〈シンドバッドの祭り〉の主要部のはじまり

The musical score is for the beginning of the main section of the 4th movement 'The Festival of Sindbad' from 'The Sheherazade'. It is in 3/8 time, marked 'Vivo' with a tempo of 88. The score is written for a large orchestra, including 2 Horns in F, Cor Anglais, Timpani, Tambourin, Cymbal, Violins, Viola, Violoncello, Contrabass, 2 Flutes, Horn, Tambourin, Violin II, and Viola. The score shows the first few measures of the piece, with various dynamics like 'poco sf', 'dim.', 'pp', and 'mf' indicated. The rhythm is characterized by a repeating pattern of eighth and sixteenth notes, which is a key feature of the piece.

(譜例 3-32) は《シェエラザード》第 4 楽章においてフルートによる主要主題が現れる部分であるが、その前奏として、ヴィオラは  を刻んでいる。旋律が奏される後も、このリズムは伴奏として繰り返される。この第 4 楽章のリズムと (譜例 3-31) の〈祭り〉のリズムとでは、3 連符の位置が前後逆になっているが、繰り返し刻まれること、また、音楽の脈動や推進力を生み出すという点で、両者の性格やテンポ感は類似している。また、弦楽器で奏されるという点も共通している。マースは、ロシアのオリエンタリズムにおける、ディオニュソス的陶醉を表象する語法として、強迫観念的なリズムや音の反復を挙げているが (本論文第 3 章第 1 節参照)、これら 2 つの作品に共通するリズムはまさにこの語法に当てはまると言える。くわえて、この (譜例 3-32) のリズムは、ヴィオラの e 音によってのみ刻まれており、別のリズムの他のパートも e 音のみを奏する。この和音を形成しない打楽器的な刻みというのは、〈雲〉の空虚 5 度にも当てはまる特徴である。最後に、これらの作品のタイトルに注目したい。この《シェエラザード》の第 4 楽章はパリで初演された当初から〈バグダッドの祭り〉として紹介されていた。そのため、ドビュッ

シーの〈祭り〉はどこか具体的な地名や地域を表した「祭り」ではないが、同様のリズムパターンをもち、ともに「祭り」を描写する音楽として、2つの作品の類似性を見出されたと考えられる。

ここで、カルヴォコレッシの批評に注目してみる。カルヴォコレッシが〈祭り〉の類いまれな音の魔術は、《シェエラザード》の管弦楽を彷彿とさせると述べたことは、第2章ですでに述べた。先ほどはリズムや描写される内容から、〈祭り〉と《シェエラザード》の第4楽章〈バグダッドの祭り〉の類似性を述べたが、次に、この両作品の管弦楽法と構造に着目してみる。

〈祭り〉の構造は大きく見るとA・B・A'となっている。Bの部分は1つの旋律が発展していくものの、Aの部分は主題的要素をもった旋律が次々と現れる。一方で、〈バグダッドの祭り〉は、既存の形式に当てはめるならば、前奏・提示部・展開部・再現部・Coda・後奏（第1楽章の再現）とみることができる。しかし、各部分の中身は伝統的なソナタ形式のような明瞭なつくりではなく、ドビュッシーの〈祭り〉と同様に、主題的要素をもった旋律が次々と現れるものになっている。ここで、〈祭り〉のA部分と〈バグダッドの祭り〉の提示部分における、旋律と楽器編成を表でまとめる。

（表 3-5）〈祭り〉のA部分の旋律と楽器編成

旋律	小節	楽器編成
1	3	E.H, Cl.
1	11	Fl, Ob
1	15	旋律1の前半部分（Fg, Vc）と後半部分（Vn, Vla）が同時に奏される
2	27	E.H, Cl, Fg
1	29	Fl, Ob
2	33	E.H, Cl, Fg
1	35	Fl, Ob
経過部	39	旋律1と2の要素が展開される
3a	54	ob
3b	58	ob
3a	62	Fl, Ob, Cl
3b	66	Fl, Ob, Cl
4	70	Fl, Ob, E.H, Cl
3b	82	Cl, Fg
4	86	Ob, E.H
3b	90	Cl, Fg
4	94	E.H, Cl, Fg
3b	98	Fl, Ob, E.H, Cl, Fg
4	102	Vn, Vla, Vc

（表 3-6）〈バグダッドの祭り〉の提示部の旋律と楽器編成

旋律	小節	楽器編成
1	38	Fl.
1	54	Vn.
1	70	Pic, Fl, Ob, Cl, Vn
2	85	Hrn, Tp
3	105	Cl, Tp, Vn
3	109	Pic, Fl, Ob
3	113	Cl, Tp, Vn
4	118	Vn.
4	126	Vn, Fl
5	142	Fl, Cl
5	157	Picc, Fl, Ob, Vn

まず、この表からは、どちらの作品も約 110 小節の短い間に、主題的旋律がいくつも提示されていることが分かる。〈祭り〉は旋律 1, 2 と旋律 3, 4 が入り混じりながら提示されている。また、〈バグダッドの祭り〉の旋律 2, 3, 4, 5 は第 1, 2, 3 楽章で、すでに提示されたものであるが、それらと旋律 1 を合わせて、5 つもの主題的旋律が提示されている。また、楽器編成に注目すると、どちらも管楽器、特に木管楽器が旋律を担うことが多く、その組み合わせ方もさまざまである。このように楽器と旋律が頻繁に入れ替わる様は、祭りの賑やかで目まぐるしく変化する光景を描写しているようである。また、〈祭り〉の A 部分の最後（譜例 3-33）と〈バグダッドの祭り〉の提示部の最後（譜例 3-34）、つまり、それぞれの部分のクライマックス部分は、次のようになっている。

(譜例 3-33) 〈祭り〉 102

2 Fl. *1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> Fl.*

2 Ob. *HAUTS.*

E. Hr. *COR ANG.*

2 Cl. in A *CL.*

3 Fg. *BASS.*

4 Hr. in F *CORS*

Timp. *TIMB.*

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

*Changez en La b Mi b*

*Unis*

*p*

(譜例 3-34) 〈バグダッドの祭り〉

157 **G**

Picc.

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. in A

2 Fg.

4 Hr. in F

Tambourin

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

11991 **G**

The musical score is divided into three systems. The top system contains the Violin, Viola, and Cello parts, which play a long, flowing melody in 3/2 time. The middle system contains the Woodwind parts, which play a rhythmic pattern in 9/8 time. The bottom system contains the String parts, which play a rhythmic pattern in 9/8 time. The score is written in G major and 3/2 time.

〈祭り〉の（譜例 3-33）では、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロによって、2 小節にまたがる 3/2 拍子の息の長い旋律が奏されるのに対して、木管楽器は記譜の通り 9/8 拍子で細かいリズムを刻んでいる。つまり、旋律と伴奏でポリリズムが生み出されている。ここまで、弦楽器は旋律を担当することがほとんどなく伴奏にまわっていたが、このクライマックスに到り、弦楽器が表面に立って旋律を奏している。チャンはドビュッシーの弦楽器

の用法の特徴として、「しばしば背景に沈み、その後、クライマックスで旋律を導くために効果的に使用される」と述べていたが（本論文第3章第1節参照）、まさに〈祭り〉のA部分では、この特徴がよく表れている。一方で、〈バグダッドの祭り〉の（譜例3-34）では、ヴァイオリンが中心となり、それにピッコロとフルート、オーボエが足され、息の長い旋律が奏される。こちら、旋律のリズムは2小節にまたがり3/4拍子になっている。また、伴奏には、クラリネット、ホルン、チェロによる記譜通りの6/16拍子で細かい刻みと、ヴィオラによる3/8拍子の8分音符がある。つまり、旋律と伴奏でやはりポリリズムとなっている。このように、両作品のクライマックスの部分には、弦楽器を中心とした息の長い旋律と、伴奏の細かい刻みの2つの階層によって、ポリリズムが生み出されているという類似性がみられるのである。

最後に、注目したいのは、〈祭り〉の次の部分の和声である（譜例3-35）。

（譜例3-35）〈祭り〉

86 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> FL.  
2 Fl.  
HAUTB. à 2  
2 Ob.  
*p* expressif (un peu en dehors)  
COR ANG.  
E. H.  
*p* expressif (un peu en dehors)  
4 Hr. in F  
2<sup>o</sup>  
CORS  
4<sup>o</sup>  
TIMB.  
Timp.  
Vn. I  
*pp*  
Vn. II  
*pp*  
Vla.  
Unis.  
*pp*  
Vc.  
Div.  
*p*  
Cb.

ここでは、ホルンの4小節間にわたるEの保続音上で、フルート、ヴァイオリン、チェロによってH・His・Cisの半音進行がみられる。和声的にはホ長調のIの和音からVIの和音へと移行しているが、この保続音と半音進行を伴った和声進行はニエガと呼ばれるもので、ロシアの音楽的特徴の一つである（本論文第3章第1節参照）。ここでは、H・His・Cisの動きは、*p*や*pp*ながら3オクターブによって、かなり強調されており、ロシア的な和声を感じさせる。

ところで、ドビュッシーは、1894年の《タマーラ》のパリ初演を聴いているようであり、その時のエピソードを、ルシュールは次のように述べている。

ラムルー〔管弦楽団〕がバラキレフの《タマーラ》の初演を指揮した〈シルク・デテ〔夏のサーカス小屋〕〉の出口で、ドビュッシーの軽蔑していた某ジャーナリストが彼に「お分かりでしょうが、私はああした音楽をあまり好きではないのですよ」と打ち明けると、ドビュッシーは「それは最悪ですね！」とやり返した（ルシュール 2003: 157）。

ジャーナリストの好まない「ああいう音楽」とは描写的な標題音楽や、あるいは、野蛮なロシア音楽のことを指すと考えられる。ドビュッシーが「それは最悪ですね！」とやり返したのが、ジャーナリストを軽蔑していたため、ジャーナリストに同意しなかったとも考えられるが、ドビュッシーが《タマーラ》を評価している様子がうかがえる。

以上のように、〈祭り〉は、《タマーラ》と類似した旋回するような半音階的旋律や、《シェエラザード》の〈バグダッドの祭り〉と共通して見られる、旋律や楽器の組み合わせの多様さ、ディオニュソスの陶醉を表象する語法である強迫観念的なリズムや音の反復から、あるいは、類似したクライマックスの作り方から、パリの聴衆によってロシア的と捉えられたと考えられる。また、ロシアの音楽の和声特徴であるニエガも、〈祭り〉において見られたことも、この作品をロシア的であると感じさせた要素として考えられる。

### 〈シレーヌ〉

今回の言説調査の中で、〈シレーヌ〉とロシアの作品の具体的な類似性を指摘した批評家はいなかった。しかし、〈シレーヌ〉で描写されるその内容は、ロシアの作品との類似性を見つけることができる。この楽章の題名であるシレーヌ *Sirène* とは、上半身が女性、下半

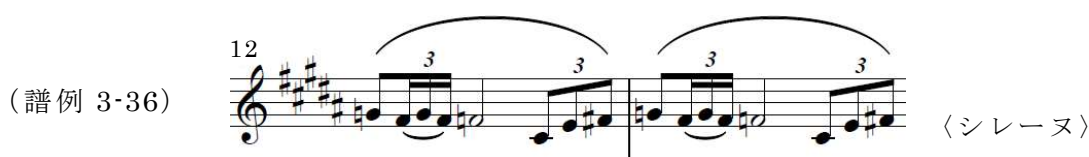
身がトリあるいは魚の尾をした、人々を惑わす海の怪物や妖怪である。そのため、〈シレーヌ〉の特徴である女声のヴォカリーズは、単なる美しい歌ではなく、人々を海へと誘う怪物たちの歌声なのである。実は、ロシア作品の中にも、こういった女性の姿をして人々を惑わす存在がテーマになっている音楽は多く存在している。ウラディミール・ジャンケレヴィッチ Vladimir Jankélévitch (1903-1985) は、このことを次のように指摘している。

ドビュッシーの音楽はつねにセイレンや妖精オンディーヌの声に耳を傾けてきた。というのも男たちを死の深みへと惹きつけるのは、川や湖の誘惑の化身ルサルカなのだから。彼女は、魔女の歌を歌い、「若い船人よ、夜の闇にかこまれた私のところへおいで。水の底にはさわやかな休息があるのだよ……。」こう言ってボロディーンの海の女王は、船乗りに哀願するが、この不思議な歌がすでに甘美な難破への誘いなのだ……。リームスキイ＝コールサコフのオペラに出てくるサドコーは、海底の王女ヴォルホヴァと、海神が支配する王国の数々の驚異的な宝に誘惑されるし、このノヴゴロドの商人と同じく、プーシキンが語る隠者も魔力に負けてしまう……。またバラークレフと詩人レールモントフによるチェルケスの妖精タマーラも、テレック川の波間に航海者を沈めるのだが、彼女もまた、危険を秘めた深淵の魅惑の化身ではないだろうか？ (ジャンケレヴィッチ 1987: 27)

ジャンケレヴィッチは、ドビュッシーの〈シレーヌ〉と同じテーマをもつ作品をいくつか挙げているが、それらは全てロシアの作品である。ボロディーンの《海の女王》は歌曲であるが、ドビュッシーの時代にどれほど演奏されていたかは不明である。一方、《タマーラ》は同時代にすでに演奏されていた。タマーラとシレーヌは住む場所の違いはあるものの、両者は航海者を誘惑する女性の姿をした精という点是一致的である。ジャンケレヴィッチは歌劇《サドコー》について述べているが、パリの人々は交響詩《サドコー》を1878年のパリ万博で聴いているが、歌劇《サドコー》の一部分を聴くのは1907年の歴史的演奏会においてである。これらの作品と〈シレーヌ〉のどちらを先に、人々が聴いたかは分からないが、両方の作品を知った者は標題の類似性を感じたかもしれない。また、シレーヌは海の怪物であるが、ロシアの管弦楽作品には海や川を舞台にした作品が多く存在する。1878年のパリ万博以前から、ルビンシテーインの交響曲《大洋》は演奏されており、万博以降には、チャイコフスキイの《テンペスト》や、船頭の歌を使用したグラズノフの

《ステンカ・ラージン》、リームスキイ＝コールサコフの《シェエラザード》もある。つまり、パリの人々には、ロシアの標題音楽の描写の対象は、海や川、そして、人々を惑わす海の精であることが多いという、ロシア音楽を受容した初期から積み重ねられてきたイメージが出来上がっていると考えられる。その上で、ドビュッシーの〈シレーヌ〉を知れば、その標題をロシア的であると捉えることもあり得るであろう。

2 つ目は、〈シレーヌ〉における、イングリッシュホルンのロシア的な使用である。〈シレーヌ〉は〈祭り〉と同様に多くの主題的旋律が提示され、それはまるで絶えず揺れる動く波やきらめく水しぶきを描写するようである。その旋律の中でも、頻繁に繰り返され、展開される次の主題は、イングリッシュホルンによって初めて提示される（譜例 3-36）。



イングリッシュホルンが、ロシアのオリエンタリズムにおいて、享樂的な官能性を表象する語法として使用されることは、何度も述べている通りである。イングリッシュホルンの官能的な音色は、まさに、人々を惑わすシレーヌの性格を表しているようである。

これまで、《夜想曲》の3つの作品がどのような要素から、ロシア的であると捉えられたのかを考察してきた。〈雲〉では、《中央アジアの草原にて》にみられた、イングリッシュホルンの形を変えない主題に用いられる「背景を変える手法」、また、そのイングリッシュホルンを中心とした固定された主題と変化する主題が交互に繰り返される構造、そして、ムーソルグスキの歌曲を連想させる冒頭の主題がロシアの音楽的特徴である反復的な動機構造をしていること、さらに、フルートと主題の5音音階も東洋的であること、これらの要素によって、〈雲〉をロシア的であるとみなされたと考察した。〈祭り〉では、《タマーラ》と類似した旋回するような半音階的旋律や、《シェエラザード》の〈バグダッドの祭り〉と共通して見られる、旋律や楽器の組み合わせの多様さや、ディオニュソスの陶醉を表象する語法である強迫観念的なリズムや音の反復、あるいは、類似したクライマックスの作り方、これらの要素によって、〈祭り〉をロシア的であるとみなされたと考察した。また、ロシアの音楽の和声特徴であるニエガも、〈祭り〉において見られたことも、この作品をロシア的であると感じさせた要素として考えられる。また、〈シレーヌ〉でも、描写されるその内容とロシアの作品に頻繁にみられる海や川、人を魅惑する精といった標題との類似性や、イングリッシュホルンによる官能性の表象も、ロシア的と感じさせる要素になったと

考えられる。このように、《夜想曲》は、各楽章の曲調や雰囲気、表現される内容はお互いに全く異なるものであるが、それぞれの楽章毎に、全く異なる要素によって、ロシア的と感じられることが分かる。特に、ドビュッシーの時代にロシア的であると指摘された〈雲〉と〈祭り〉では、それらの要素はさまざまであった。《夜想曲》の考察を始める前に、批評家によって指摘の内容が異なるのは、《夜想曲》がさまざまなロシアの作曲家からの影響を感じさせる要素がある作品であり、また、楽章によってその類似の仕方が多様だからであると仮定したが、これまでの考察によって、この仮定は実証されたと言える。つまり、パリの聴衆にとって《夜想曲》は、《牧神の午後への前奏曲》とは異なる要素からなるロシア的な作品なのである。

### 3-4 ペレアスとメリザンド

第2章で明らかになったように、1908年にムースルグスキイの《ボリース・ゴドゥノーフ》の全幕がパリ初演されると、多くの批評家は《ペレアスとメリザンド》との類似性を指摘した。特に、《ペレアスとメリザンド》にみられる、イタリアオペラやワーグナーのオペラのように歌い上げるのではない、言葉の抑揚を優先させる新しいリリズムは、《ボリース・ゴドゥノーフ》からの影響であるとみなされた。また、オーケストラの豊かな管弦楽法によって、物語の情景や登場人物の感情などを注釈し補完する見事な手法も、両作品の類似点として指摘された。パリの聴衆は、この新しいオペラの形を生み出したのはドビュッシーであると信じていたが、《ペレアスとメリザンド》よりも以前に作曲されていた《ボリース・ゴドゥノーフ》を聴くようになると、その由来はムースルグスキイにあると意見を変えたのである。しかし、ドビュッシーの個性や音楽的感性はそこから何の影響も受けていない、また、類似性はあくまでも表面的なものに過ぎないという批評も多く見られた。

では、実際に、管弦楽法や描写の方法において、《ペレアスとメリザンド》と《ボリース・ゴドゥノーフ》に、どのような類似点があるかを考察していく<sup>181</sup>。本論文では、管弦楽法に関する考察が中心ではあるが、まずは、両作品に共通する新しいリリズムに触れておく。次の譜例(3-37)は、《ボリース・ゴドゥノーフ》の第1幕第2場、チュードフ修道院のピーメンの庵室の一部分である。

(譜例 3-37)

2Cl. in B  
2Fg.  
Pimen  
Vn. I  
Vn. II  
Vla.  
Vc.

Moderato assai ♩ = 80

По-мы-сли-сын, ты о ца-рях ве-ли-ких: кто вы-ше

《ボリース・ゴドゥノーフ》第1幕第2場

<sup>181</sup> 今回の分析では、1908年にリームスキイ＝コールサコフによって編曲された楽譜を使用する。《ボリース・ゴドゥノーフ》の楽譜にはムースルグスキイの原典版もあるが、この1908年のパリ公演ではリームスキイ＝コールサコフ版の楽譜が使用された。

3Cl.(B)

2Fg.

4Hrn(F)

Timp.

Pimen

Vn. I

Vn.II

Vla.

Vc.

Cb.

1. II

II. III

*ten. assai*

*pp*

*III ten. assai*

*pp*

*m*

их? и что же: о, как ча - сто, ча - сто о - ни сме - ня - ли свой

*p*

*pp*

*V*

*p*

*pp*

1869年に作曲された《ポリース・ゴドゥノーフ》の第1稿は、台本という間接段階を経ずに戯曲を直接音楽に移し替え、伝統的なオペラの要素、つまり、音楽のナンバー、愛の二重奏、ディヴェルティスマンなどを最小限にしたオペラである（マース 2006: 172）。今回、分析に使用している楽譜はリームスキイ＝コールサコフ版であるが、第1稿でみられた特徴は大きく変わっていない。（譜例 3-37）では、修道僧ピーメンの歌は、旋律的なものではなく、また、技巧的に歌い上げるものでもない。散文のテキストの音楽的<sup>デクラメーション</sup>朗唱は、普通の話し言葉に近い（マース 2006: 173）。年代記を記す老いたピーメンの歌詞は、前半

4 小節では、過去のロシアの君主で一体誰が偉大であったかと問いているが、後半に続く部分では、君主が次々と変わっていったことを嘆いている。スコア番号 **A** の 7 小節目で、歌は高音域となり、やや感情の高揚がみられる。一方で、クラリネットとファゴットで奏される、修道院の静けさが感じられる旋律は、**A** の 3 小節目で、和音を変え、そこに弦楽器も加わる。次いで、同じ旋律はさらに和音を変えて、ホルンと弦楽器で奏されることになる。結果、この旋律は形を変えずに、イ長調からホ短調に移り変わるのであり、ピーメンの心情の変化や、穏やかだった修道院の雰囲気が重たくなる様子を表しているかのようである。後半のティンパニのトレモロはおどろおどろしさを効果的に演出している。

このように、歌の朗唱に合わせて、管弦楽が登場人物の心情の変化や情景を表している形は、《ペレアスとメリザンド》にもみられる。(譜例 3-38) は《ペレアスとメリザンド》の第 1 幕第 2 場の城中の一室の一部分である。老王アルケルの歌は、ピーメンの歌がそうであったように、旋律的なものではなく、また、技巧的に歌い上げるものでもなく、話し言葉に近い。ジャン・バラケ Jean Barraqué (1928-1973) はドビュッシーの声楽書法について、『『ペレアス』の作曲者は、なににおいてもテキストが聞き取れることを望んだ。その結果、旋律は非常に離れた音程のへだたりや、声域のだしぬけの跳躍や、そして音力のあらあらしい対照を、きらう (バラケ 1969: 205)』と説明しているが、この特徴はこのアルケルの歌にもみられる。この譜例において、アルケルの歌う前半の歌詞は、妻を亡くした孤独な皇太子ゴローを憂えている内容である。スコア番号 **28** の 7 小節目から歌は高揚していき、11 小節目では落ち着くが、ここの歌詞は、ゴローの結婚に長い戦争や憎しみに終止符を打つと期待していたのに、結局、そうはならなかったことを嘆いている。一方で、**28** の 6 小節前からイングリッシュホルンによって奏される旋律は、アルケルの憂いや陰鬱とした古い城の様子を感じさせる。同じ旋律は、**28** からはオーボエ、また、ヴィオラへと移される。同じ旋律は、さらに、チェロとコントラバスに移されたところでクレッシェンドし、**28** の 9 小節目でアクセントを伴った減 5 短 7 の和音を導くと、すぐに *pp* になる。これは、アルケルの細かい心情の変化と一緒に管弦楽も変化していると言える。このような表現方法によるリリシムは《ボリス・ゴドゥノフ》と《ペレアスとメリザンド》に共通してみられる点である。

(譜例 3-38) 《ペレアスとメリザンド》の第1幕第2場

35

Ob

E.H

Cl(B)

2Fg

4Hrn(F).

Arkel

Vla.

Vc.

Cb.

**Animé très peu**

Solo

*p expressif et soutenu*

*1<sup>o</sup>*

*p*

*più p*

*1<sup>o</sup>*

*p*

*1<sup>o</sup>*

*pp*

*3<sup>o</sup>*

*pp*

même de la no \_ tre... Il a\_vait toujours sui \_ vi mes conseils jusqu'i \_ ci; J'avais cru le rendre heu \_

div.

*pp*

*div.*

*pp*

*p*

**28**

*1<sup>o</sup>*

*p doux (un peu en dehors)*

*più p*

*p*

*p*

*p*

*pp*

*3<sup>o</sup>*

*4<sup>o</sup>*

*pp*

*3*

*3*

*3*

*28*

*unis*

*p*

*pp*

*dim.*

*pp*

*pp*

*pp*

...reux en l'en\_vo\_yant de\_man \_ der la main de la princesse Er \_ su \_ le

1<sup>re</sup>  
*p* *cresc.*  
*dim.* *p* *cresc.*  
*cresc.* *p* *cresc.*  
*1<sup>re</sup> 2<sup>o</sup>* *p* *cresc.*

Il ne pouvait pas rester seul, et depuis la mort de sa femme il était triste d'être seul; et ce mariage allait mettre

*pp* *pp* *plus p* *unis* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

à 2 *retenu*  
*2<sup>o</sup>* *pp* *p* *p* *3<sup>o</sup>* *p*  
*sf p >* *sf p >* *retenu* *pp* *pp* *pp*

fin à de longues guerres à vieilles haïnes... Il ne l'a pas voulu ainsi.

次に、登場人物の心情の描き方における管弦楽法の類似点について考察する。マースは「ムーソルグスキイは、さいなまれる良心というテーマをプーシキンよりもはるかに強く引き出している。彼のボリースの描写において、音楽は、テキストのリアリスティックなデクラメーションをはるかに越えて、それよりも、心理的恐怖と無力感の表現を強めている（マース 2006: 174）」と述べているが、それが特に表れているのは、《ボリース・ゴドゥノフ》の第2幕、クレムリン内の皇帝の住居の場面である（譜例 3-39）。ボリースは、まだ子供だった皇子ドミートリイを殺害し、自らが皇帝となったが、罪の意識を持ち続けていた。ある日、皇子ドミートリイを名乗る僭称者が現れたことを知らされ、ボリースは部下に本当にドミートリイを殺したのかを質問する。部下は当時の殺害現場の様子を説明するが、ボリースは、そのグロテスクな詳細を聞き、気分が悪くなる。その後、錯乱状態になり、血だらけの子どもの幻を見て、恐怖のあまり神に祈る。この場面において、ムーソルグスキイは恐怖という心情を表すために、不協和な和声や鋭いリズムなどを管弦楽に用いているが、ここでは半音階に注目してみる。

（譜例 3-39）には、半音階を用いた3つの動きがみられる。まず、1つ目は、スコア番号 **126** の7小節目のホルン、トランペット、弦楽器による3連符の半音階である。金管楽器の *f* と、弦楽器のダウンボウによって、半音階のひとつひとつの音ははっきりと強調されており、激しく迫ってくる勢いがある。また、半音階は上行形と下降形が同時に奏されている。2つ目は、**126** の9小節目からみられる3小節間にわたる管楽器による半音階である。ゆっくり上行する半音階は、*mf* からクレッシェンドして、最終的には *sf* になる。さきほどの半音階とは違って、じわじわと迫ってくるような印象をうける。3つ目は、A の3小節目から始まるヴァイオリンによる半音階である。Dis と Cisis を繰り返したあと半音階で下降し、次いで、A と Gis を繰り返したあと半音階で上行する。この形は8小節間続く。弱音器をつけた *pp* のヴァイオリンの半音階と、シンバルの *pp* のトレモロは、おどろおどろしい雰囲気を作り出している。また、（譜例 3-40）では分割したヴァイオリンとヴィオラに少しずつ下降していく半音階が見られる。弱音器をつけた *pp* のトレモロは、ボリースのドミートリイの幻に怯え、疲弊し、弱々しくなっていく姿を現しているかのようである。このように、ボリースの心理的な恐怖は半音階を用いた管弦楽の効果によって効果的に描かれているのである。

(譜例 3-39) 126 の 6 小節目～《ボリス・ゴドゥノフ》の第 2 幕

I

Ob *sf* *mf*

2Cl. *sf* *mf*

2Fg *sf* *mf*

4Hrn(F). *f* *mf* a 2

Trp. *f* *mf*

Trb.

Tuba *f*

Boris

ки - ну - лась в ли - цо и тяж - ко о - пу - ска - лась. О,

Vn. I *sf*

Vn. II *sf*

Vla. *sf*

Vc. *sf*

Cb. *f*

**A** Largo  $\text{♩} = 96$ 

Cymbal

*f* *cresc.* *sf* *dim.*

*f* *cresc.* *sf* *mf* *mf* *dim.*

*f* *cresc.* *sf* *pp* (Часы с курантами приходят в движение)

со - весть лю - та - я, как тяж - ко ты ка - ра - ешь!..

*pizz.* *f* *pizz.* *dim.* *f* *dim.*

*pp* *[simile]* *[simile]*

Е - - же - ли в те - бе пят -

*con sord.* 12 12 12 12

*pp* *con sord.* 12 12 12 12

*p* *p*

но е - ди - но - е...

(譜例 3-40) 127~ 《ボリース・ゴドゥノーフ》の第2幕

127 Allegro  $\text{♩} = 72$

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Hrn. *pp*

Tim. *pp*

Co. *p*

Co. - лы - шет - ся, рас - тёт...

Vn. I *pp* *div. con sord.*

Vn. II *pp* *div. con sord.*

Vla. *pp* *div. con sord.*

Cb. *pp* *C-b. altri*

*pp* *2 C-b.*

この半音階を用いた描写は、《ペレアスとメリザンド》にもみられ、特に、第3幕第4場の城の前の場面に多く見られる（譜例 3-41, 42, 43, 44, 45, 46）。ここは、ゴローが息子のイニョルドを肩車し、部屋にいるペレアスとメリザンドを覗き見させる場面である。イニョルドは正直に見たままを話し、ゴローはその言葉に自分の疑念を加味して答え、ますます嫉妬を募らせていく、という場面である。

（譜例 3-41）には、フルートの 16 音符で下降・上行を繰り返す半音階がみられる。この場面で、ゴローはイニョルドに、ペレアスとメリザンドが過去に接吻しているか聞いており、ゴローの 2 人への疑念が生まれている様子が、半音階から感じられる。徐々にクレッシェンドしている管弦楽は、その疑念が膨らんでいくようである。（譜例 3-42）には、管楽器によるクレッシェンド、デクレッシェンドとともなった半音階がみられる。別の場所に行きたいと言うイニョルドに、ゴローはもう少し見てみようと言っている。イングリッシュホルンとクラリネットの低音域の厚く暗い音色は、ゴローの不信感を効果的に色づけている。（譜例 3-43）では、弦楽器で激しく下降する半音階がみられる。ここでは、ゴローは、ペレアスは狂っている（fou）と言っているが、弦楽器の *sur le chevalet*（駒の近

くで) の荒々しい音色とリズムによって、その怒りの感情は隠すことなく表現されているようである。(譜例 3-44) では、オーボエ、クラリネット、ファゴット、ホルン、チェロの下降する半音階的旋律がみられる。ここでは、イニョルドはペレアスとメリザンドが眼もつむっていないよという答えを、ゴローは聞いているが、ゴローの気が狂ったような様子がさまざまな楽器のユニゾンによって表現されているようである。(譜例 3-45) では、スラーで書かれた下降する半音階的旋律と、3 連符の連打による下降する半音階の重なりが見られる。ここでは、「ちゃんと見ろ」と言うゴローに対して、イニョルドは「もう下して」とせがんでいるが、重ねられた半音階的旋律と、1 小節内で急激にクレッシェンドする形の繰り返しによって、ゴローの嫉妬や怒りが抑えきれないほどになっている様子が感じられる。この幕の最後である(譜例 3-46) では、弦楽器のトレモロで徐々に上行する半音階がみられる。ここでは、ゴローとイニョルドはすでに退場している。クレッシェンドをともない、弦楽器の *près du chevalet* (駒の近くで) の荒々しい音色をあてがわれた、10 小節にも及ぶ半音階は、ゴローの怒りや嫉妬の感情がすでに限界を超えてしまった様子を表現しているようである。

このように、ドビュッシーは半音階をさまざまな形、リズム、そして、管弦楽法による音色や音量、響きを変えながら、ゴローの疑念、不安、嫉妬、怒りといった感情が変化し、増大していく様を見事に描いていることが分かる。ボリースは最終的に恐怖の感情は祈りへと変化するが、ゴローはその感情の高ぶりは最後が最も大きくなる。この違いはあるものの、言葉に近い朗唱の背景で、半音階をもとに、他の要素のさまざまな変化をつけながら、登場人物の感情、特に恐怖や不安、怒りといったネガティブな感情の心理的变化を描写する点は、2 つの作品に類似している点である。

(譜例 3-41) 54 6 小節～《ペレアスとメリザンド》第3幕第4場

2Fl

Ob.

E.H.

Cl.

Fg.

Yniold

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

Qu'ils s'embras - sent, petit pè-re? Non, non. Ah! si, petit pè-re, si,

en animant

div. arco

div.

scen do f f f f

scen do f f f f

scen do f f f f

scen do f f f f

1<sup>o</sup> f f f f

une fois u.ne fois qu'il pleuvait...

Ils se sont embrassés? Mais comment, comment, se sont ils embrassés?

pp

pp

pizz pp

(譜例 3-42) 57 17 小節～《ペレアスとメリザンド》第 3 幕第 4 場

**Retenu presque lent**

E.H.  
Cl.  
Fg.  
Hrn.  
Golaud  
Vc.  
Cb.

Non, non, mon enfant; restons en - core un peu dans l'ombre... On ne sait pas,

(譜例 3-43) 58 1 小節～《ペレアスとメリザンド》第 3 幕第 4 場

239

**58**

Ob..  
E.H.  
Cl.  
Fg.  
Hrn.  
Yniold  
Golaud  
Vn.  
Vla  
Vc.  
Cb.

Non, petit père, il n'est pas fou

**58** Serrez sur le chevalet Mouvt précédent sourdines

(譜例 3-44) 67 5 小節前から～《ペレアスとメリザンド》第3幕第4場

67

Fl. *f* *mf* *cre* - *scen* - *do* *molto* *f*

Ob. *f* *mf* *cre* - *scen* - *do* *molto* *f*

E. Hr. *f* *mf* *cre* - *scen* - *do* *molto* *f*

2 Cl. (B) *f* *mf* *cre* - *scen* - *do* *molto* *f*

2 Fg. *f* *mf* *cre* - *scen* - *do* *molto* *f*

4 Hr. (F) *f* *mf* *cre* - *scen* - *do* *molto* *f*

sourdines

Yniold. Non, pe-tit pere, ils ne ferment jamais les yeux... j'ai ter-

Golaud l'au-tre

67

Vn. I *f* *mf* *f* *piu f* *ff* *ff > pp subito*

Vn. II *f* *mf* *f* *piu f* *ff* *ff > pp subito*

Vla. *f* *mf* *f* *piu f* *ff* *ff > pp subito*

Vc. *mf* *cre* - *scen* - *do* *molto* *f* Enlevez la

Cb. *mf* *cre* - *scen* - *do* *molto* *f* sourdine

(譜例 3-45) 67 8 小節～《ペレアスとメリザンド》第3幕第4場

Fl.

Ob.

E. Hr.

Cl. (B)

Hr. (F)

Yniold.

Golaud

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Pe - tit pe - re,      lais - sez - moi des - cen - dre

re - gar - de!      Re - gar - de!

8

10

30

*f* *mf* *ff*

(譜例 3-46) 69 3 小節～《ペレアスとメリザンド》第3幕第4場[illegible]

This page of a musical score is divided into two main systems. The upper system consists of 12 staves, with the first four staves grouped by a brace on the left and labeled 's'. The lower system consists of 8 staves, with the first four staves grouped by a brace on the left and labeled 'b'. The notation is dense, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. Dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), and *sec* (secco). Articulation marks such as accents and slurs are used throughout. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score concludes with a final *ff* marking on the bottom staff.

次に、テーマ旋律に対する扱いの類似点について考察する。《ボリース・ゴドゥノーフ》にもワーグナーが用いたライトモチーフのようなものはあるが、全幕を通して見られるモチーフはごく僅かである。マースはオペラの中心的モチーフであるドミートリイ（殺された皇太子と僭称者を兼ねている）のモチーフの扱いについて、このモチーフは、ボリースの登場場面でも使用され、子どもを殺したボリースの罪の意識を強調していると指摘している（マース 2006: 175）。リームスキイ＝コールサコフ版では、このドミートリイのモチーフが用いられている場面が省略されているが、それでも、作品全体を通してこのモチーフをみることができる<sup>182</sup>。（譜例 3-47）は、フルートとクラリネットによって奏されるドミートリイのモチーフが初めて現れる場面である。

（譜例 3-47）49 3 小節～《ボリース・ゴドゥノーフ》第 1 幕第 1 場

The musical score for measures 49-51 of Act 1, Scene 1 of *Boris Godunov* shows the following details:

- Fl.:** Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *f*. Marking: I. II a 2.
- Cl. (B):** Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *f*. Marking: Cl. I. II. III muta in A.
- Fg.:** Bass clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *f*.
- Hr. (F):** Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *sf dim.*, *f dim.*.
- Trp.:** Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *f*.
- Timp.:** Bass clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *f*.
- Pimen.:** Bass clef, key of B-flat major. Lyrics: цар. ство. вал. Но бог су-дил и.
- Vn. I:** Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *sf*.
- Vn. II:** Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *sf*.
- Vla.:** Treble clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *sf*.
- Vc.:** Bass clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *sf*, *pizz.*, *mf*.
- Cb.:** Bass clef, key of B-flat major. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *sf*, *pizz.*, *mf*.

<sup>182</sup> ムーソルグスキイの原典版における、ドミートリイのモチーフがボリースの登場場面での扱いについては、リチャード・タラスキン Richard Taruskin が『*Musorgsky vs. Musorgsky: The Versions of "Boris Godunov"* (1984)』で詳しく述べている

この場面で、ピーメンは、皇太子ドミートリイがもし生きていれば、お前（グリゴリイ・オトレピエフ）と同じ歳で、皇帝になっていたはずであると語っている。このオトレピエフが後に偽ドミートリイとして僭称者となるのであるが、このモチーフはこの2人の人物を象徴している。このモチーフは、オトレピエフの登場する時にはもちろん使用されるが、次の（譜例 3-48）のようにボリースの登場する時にも使用されるのである。この譜例部分は、第4幕第2場、モスクワのクレムリン内での会議場で、錯乱したボリースが登場する場面である。ボリースは殺したはずの皇太子ドミートリイが生きているのではという恐怖に駆られているが、ドミートリイのモチーフはボリースの不安や恐怖心を煽る幻のように奏される。これから死を迎える狂乱したボリースと、明るく純粋なフルートの音色は奇妙に対比され、ボリースの異常な精神状態をより一層引き立てている。幼いドミートリイを殺したという自責の念にかられ、その罪の意識から逃げることができないボリースの様子が、音楽によっても表現されていると言える。次の（譜例 3-49）は、ピーメンが牧父から聞いたと言う話を語る場面である。牧父は夢の中で子どもの声で、「ぼくは皇帝ジミトリーだよ。神様はぼくを 天使の列に加えられ ぼくは いま ロシアの偉大な奇蹟の創造者なの ....」（桑野 2000: 119）と聞いたそうである。この後、ボリースはついに息絶えるのである。（譜例 3-49）の□で囲んだ部分の歌詞は **Dimitriy** と歌われており、ちょうどそれに重なるように、ドミートリイのモチーフが奏される。ここでも、ドミートリイのモチーフはフルートによって奏されおり、その澄んだ音色は幻のような印象を与えるこのように、ドミートリイのモチーフは、実際に本人がその場にはいない場合でも、亡霊のように現れ、ボリースが心を掻き乱され、恐怖に怯えている様子を効果的に描くのである。

(譜例 3-48) 238 3 小節～《ボリース・ゴドゥノーフ》第4幕第2場

Fl. *p* *I. II*

Ob. *p*

Cl. (B) *p* *I*

2 Fg. *p*

4 Hr. (F) *dim.* *p*

Trb. *mf* *III*

Tuba *mf*

Boris *mf*  
 бий-ца? У. бий-цы нет! Жив, жив ма-лют-ка. А

Vn. I *unis.* *p*

Vn. II *p*

Vla. *dim.* *p*

Vc. *dim.* *p*

Cb.

(譜例 3-49) 244 14 小節～《ボリース・ゴドゥノーフ》第4幕第2場

Fl. *p*

Ob.

Cl. (B) *p*

2 Fg. *pp*

Hr. (F) *pp*

Trb. *ppp*

Pimen  
 Ди-мит-рий я ца-ре-вич; гос-подь при-ял ме-ня в лик ан-ге-лов бо-го-вых, и я те-

Vn. I *div.*

Vn. II *div.*

Vla. *con sord. div. pp*

Vc. *con sord. unis. pp*

Cb. *pp*

このように《ボリース・ゴドゥノーフ》では、テーマ旋律の出現頻度はかなり控え目であるが、効果的に扱われていることが分かったが、《ペレアスとメリザンド》でも同様のテーマ旋律の使用法は見られる。モーリス・エマニュエル Maurice Emmanuel (1862-1938) は《ペレアスとメリザンド》におけるテーマ旋律を 13 つに分類し分析しているが、ワーグナーのライトモチーフとの違いについて、「その役割はもっと控えめである。(…) どんな隠された意図の下に、音楽家がそのテーマを出現させるのかを見抜くためには、もっぱら「象徴」に感情とイメージの精緻な結びつきに専念しなくてはならない」と述べている (Emmanuel 1926: 135) <sup>183</sup>。では、実際にドビュッシーはテーマ旋律を、どのように扱っているか考察していく。まずは、「メリザンドのテーマ」について取り上げるが、《ボリース・ゴドゥノーフ》との比較のため、メリザンド本人がいない場面での扱いのみを考察する。エマニュエルは次の (譜例 3-50) の旋律をメリザンドのテーマとしている。

(譜例 3-50)

メリザンドのテーマ



(譜例 3-51) は第 1 幕第 2 場の城中の広間で、ジュヌヴィエーヴがアルケル王に、ゴローから来た手紙を読み聞かせている場面である。ゴローからの手紙には、「メリザンドとの結婚を懇願と、もしメリザンドを迎え入れてくれるならば塔の光で知らせるように」と、記されている。□で囲んだ *fille* とはメリザンドのことであり、ちょうどその前で、メリザンドのテーマはチェロによって奏される。

(譜例 3-51) 25 1 小節～《ペレアスとメリザンド》第 1 幕第 2 場

25

Eg. *pp*

Hrn. *pp*

Geneviève *dim.*  
kel malgré tou-te sa bon-té. S'il consent né-anmoins à l'accueillir comme il accueit le -rait sa propre fil - le, □

Vla.

Vc. *p très expressif*  
*arco*

Cb. *pp* 4 C.B. Soli *pp* *unis*

<sup>183</sup> 日本語の訳文は、村山則子著『メーテルランクとドビュッシー：『ペレアスとメリザンド』テキスト分析から見たメリザンドの多様性』（東京：作品社，2011）p. 179 から引用した。

(譜例 3-52) も、第 1 幕第 2 場の城中の広間の場面で、先ほどのアルケルとジュヌヴィエーヴの会話の続きにペレアスが加わる場所である。ジュヌヴィエーヴは、アルケルがゴローとメリザンドの結婚を許可したことを知らせるために、ペレアスに塔の光を灯すように頼んでいる。その直後に、メリザンドのテーマはヴァイオリン独奏によって奏され、次の小節では属九の和音が鳴る。そして、**34**でもう一度テーマが四分音符で奏されると、次の小節では減五短七の和音が鳴る。これは、メリザンドの陰っていく未来を暗示しているようである。あるいは、メリザンドという人物の神秘的で、つかみどころのない性格を匂わせているようでもある。いずれにしても、メリザンドが話題の中心になっていることが、モチーフの使用によって表現されている。

(譜例 3-52) **34** 4 小節前～《ペレアスとメリザンド》第 1 幕第 2 場

Fl. 1° 2° 3°

Cl. (B) 1° 2°

Fg. 2° 3°

Hr. (F) 1° 2° 3°

Vn. I p

Vn. II pp pizz. arco

Vla. pp pizz. arco

Vc. pp pizz. arco

Cb. pp

sourdines

1° V<sup>on</sup> Solo sans sourdine 3°

34 35 36 37

(譜例 3-53) は第 3 幕第 4 場の城の前の場面で、ゴローはイニョルドを肩車し、部屋にいるペレアスとメリザンドを覗き見させているが、ゴローはここで「とんでもないことになってしまった Ah! misère de ma vie!」と絶望を口にしてしている。そして、その言葉と重なるように、メリザンドのテーマが奏される。これは、メリザンドによって、ゴローの運命が狂わされてしまったことを表しているようである。*f* の木管楽器で奏されるメリザンドのテーマは、シンコペーションで形が歪んでおり、メリザンドの美しい姿も歪んでしまったようである。また、同じ箇所には鋭いリズムを入れる弦楽器には *sur la touche* (指板の近くで弾きデリケートな音色を求める時に使用されることが多い) の奏法指示がありながら、それと矛盾するような *ff* とアクセントもある。これは、単に特殊な響きを求めたというだけでなく、メリザンドを愛してしまったが故に絶望も味合わなければならないというゴローの矛盾を表現しようとしているとも考えられるだろう。

(譜例 3-53) 51 小節前～《ペレアスとメリザンド》第 3 幕第 4 場

Fl. *mf* *f* *mf* *f* *f*

Ob. *mf* *f* *f* *f* *f*

E.H. *mf* *f* *mf* *f* *f*

Cl. (B) *mf* *f* *mf* *f* *f*

2 Fg. *mf* *f* *mf* *f* *f*

Hr. (F) *mf* *f* *mf* *f* *f*

Yniold *f*

Golaud *f*

Vn. I *f* *ff* *ff* *ff* *ff*

Vn. II *f* *ff* *ff* *ff* *ff*

Vla. *f* *ff* *ff* *ff* *ff*

Vc. *f* *ff* *ff* *ff* *ff*

Lyrics: Ils di - sent que je se - rai très grand. toi? Ah! mi - sère de ma vi - - e!

Performance instructions: *sur la touche*, *ff*, *acc.*

(譜例 3-54) は第 5 幕第の城内の一室の場面で、メリザンドが息絶えるところである。メリザンドはここに登場してはいるが、すでに最後の言葉も発せられたあとであるので、ここで取り上げることとした。ゴローとアルケルは、メリザンドから離れて会話をしているが、その間にメリザンドは知らぬ間に息を引き取る。アルケルが話している後ろで、メリザンドのテーマは奏されるが、もともとの形ではなく、減 4 音程が使われており、メリザンドの容態の悪さを感じさせる。次の小節では、弱拍でスタッカートにスラー、さらにディミヌエンドの指示もあり、息も絶えそうな様子である。その後には美しい元の旋律に戻るが、そこには *morendo* と指示されており、メリザンドは息絶えたことが想像される。この場で、アルケルは、メリザンドについて何も語っていないが、メリザンドのテーマの音型、リズム、発想記号によってメリザンドの死を描いていると言えるであろう。

(譜例 3-54) [35] 1 小節前～《ペレアスとメリザンド》第 5 幕

405

Fl. *pp*

E.H. *pp*

Hr. (F) *4<sup>e</sup>* *3<sup>e</sup>* *p* *f*

Harp *pp*

Arkel  
El le souffres timide - ment. Mais la tris - tes - se, Golaud... Mais la tris - tes - se de tout ce que l'on

Vn. *35* *unis* *p* *cresc.* *pp* *très retenu* *div.* *pp*

Vla. *unis* *p* *cresc.* *pp* *pp*

Vc. *tous* *div.* *p* *cresc.* *pp* *2 Vel. soli* *pp*

Cb. *tous* *div.* *p* *cresc.* *pp* *2 C. B. soli mf* *pp*

(譜例 3-55) は、(譜例 3-54) の続きで、メリザンドの死後、アルケルはゴローを慰めながら、メリザンドという人物が一体何者であったのか語っている。□で囲んだ所で、アルケルは、メリザンドは静かな「人 être」で、神秘的な「人 être」であったと述べているが、その背景ではメリザンドのテーマが奏される。実は、メリザンドのテーマは、オペラの冒頭部分で最初にオーボエで奏される。そのため、アルケルがメリザンドのことを振り返るように、聴き手もここで奏されるオーボエの音色によって、メリザンドのテーマが最初に提示された時のことを思い出すことができるかもしれない。

最後に、(譜例 3-56) は(譜例 3-55) の続きの部分で、アルケルの最後の言葉が語られる。ここの朗唱はメリザンドの子どもに対する語りであり、「この子は彼女の代わりに生きなければならない」と述べている。□で囲んだ所が「彼女の代わり à sa place」を意味する言葉であるが、ちょうどその後ろではメリザンドのテーマが奏されている。(譜例 3-55、56) では、メリザンドのことを語っている所に重なるように、ドビュッシーはメリザンドのテーマによって注釈をしていると言えるであろう。

(譜例 3-55) 38 5 小節～《ペレアスとメリザンド》第 5 幕

Fl.

Ob.

Trp.

Hrn.

Arkel

Vn.

Vla.

Vc.

Cb.

étre si tran- quille, si ti- mide et si si- lencieux... C'était un pauvre péti- tre mys- té- ri- eux comme tout le mon- de...

pp 1° solo

avec sourdines 1° 2° pp

2° pp

arco

pp div. arco

pp arco

pp

arco

pp

(譜例 3-56) 40 4 小節前～《ペレアスとメリザンド》第 5 幕

(譜例 3-56) 40 4 小節前～《ペレアスとメリザンド》第 5 幕

Fl. *p* avec une expression pénétrante

Ob *p* avec une expression pénétrante

E.H. *pp*

Hrn. *pp*

Harp *p*

Cloche

Arkel

Il faut qu'il vi - ve, mainte - nant a sa pla - ce. C'est au tour de la pauvre pe - ti - te.

Vn. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

このように、《ペレアスとメリザンド》では、メリザンドのテーマを用いて、メリザンドがいない所であっても、話題がメリザンドに関することであること、あるいは別の人物がメリザンドのことを想っていたり、悩まされていたりすることを、聴き手に効果的に喚起させていることが分かった。この手法は、《ボリース・ゴドゥノーフ》にも共通してみられてものであり、エマニュエルが指摘するように、控え目に扱われていた。

以上のように、歌の朗唱に合わせて、管弦楽が登場人物の心情の変化や情景や表す手法や、半音階をもとに、他の要素のさまざまな変化をとめない、登場人物の感情、特に恐怖や不安、怒りといったネガティブな感情の心理的变化を描写する手法、そして、テーマ旋律を控え目に用いながらも、管弦楽法やリズム、和声を変えることで、登場人物の心情を描写したり、物語を注釈したりする手法は、《ボリース・ゴドゥノーフ》と《ペレアスとメリザンド》において類似している。そのため、《ペレアスとメリザンド》をロシア的であるとみなされたとと言えるであろう。

ところで、ドビュッシーが《ボリース・ゴドゥノーフ》をいつ知っていたか、楽譜を手に入れていたかという問題は長年議論されてきたが、ルシュールは《ペレアスとメリザンド》の作曲を始めた時には、十分知っていたと結論付けている（ルシュール 2003: 139）。また、ドビュッシーは《ボリース・ゴドゥノーフ》だけでなくムーソルグスキイを高く評価していることが、1911年3月9日付の『エクセルシオール *L'excelsior*』紙のロシア音楽に関するインタビューから分かる。「私はこの上なくロシア音楽に興味を抱いている。ムーソルグスキイは、彼の独立性や誠実さ、魅力によって称賛されている。それは音楽の神様のような存在である（Debussy 1911: 5）<sup>184</sup>。」また、1903年6月28日付の『ジル・ブラス』紙において、パリで上演されるオペラがイタリアオペラに偏っていると述べた上で、ロシア・オペラに関して数人の作曲家も取り上げ、次のように述べている。

では、つぎにロシア魂というものがあるのをお忘れか。（...）ムーソルグスキイ、ボロディーン、リームスキイ＝コールサコフがいるのを忘れてはいはしないか。われわれが非常に知りたがっているあのロシア魂の、音による表現、したがつている自己讃美の声が、彼らのオペラには含まれているのに、そういうオペラがフランスで上演されたことは全然ないのである（ドビュッシー 1993: 191）。


---

<sup>184</sup> La musique russe m'intéresse au plus haut point. Moussorgsky est admirable par son indépendance, par sa sincérité, par son charme. C'est une sorte de dieu de la musique.

このように、パリでロシアのオペラが広く知られる前から、ドビュッシーは《ボリース・ゴドゥノーフ》だけでなくロシアのオペラを評価していることが分かる。

### 3-5 海

第2章において、《海》と具体的なロシアの作品との類似を指摘するのは、カルヴォコレッシンだけであった。そのため、まずは、カルヴォコレッシンの批評をもとに、《海》がどのような理由でロシア的とみなされていたか考察する。

カルヴォコレッシンの批評で注目したいのは、「〈風と海の対話〉においては、この風がシンドバッドの船を座礁させないかやきもきする」と述べられている点である。これは、リームスキイ＝コールサコフの《シェエラザード》で描かれるシンドバッドの物語との類似性を示唆していると考えられる。また、カルヴォコレッシンが、〈風と海の対話〉から船を座礁させるほどの風を想像したということは、つまり、彼がこの曲から荒れ狂った海の情景を感じ取ったとも言える。ここで、〈風と海の対話〉において、この荒れ狂う海を感じさせる要素が何であるかを考えると、反復される切迫したリズムの多さに気づくことができる<sup>185</sup>。以下の譜例は、〈風と海の対話〉にみられる、切迫感があり何度も繰り返されリズムである。これらのリズムにはいくつかの特徴がある。まず、(譜例 3-57, 58, 60, 63) のように半音階を伴う形。次に、(譜例 3-57, 60, 67) のように8分音符と3連符が混ざる形。そして、(譜例 3-57, 58, 59, 60, 64, 65) のように弱拍から始まる形。また、(譜例 3-58, 62, 63, 65) のように同音連打される形。さらに、(譜例 3-57, 58, 59, 63) のように押し寄せるようなクレッシェンドが指示されているものもある。くわえて、(譜例 3-62, 63) の  のリズムは、ドビュッシーの〈祭り〉の考察でも取り上げた《シェエラザード》の〈バグダッドの祭り〉における、祭りの興奮や喧騒を感じさせるリズムと共通している。これらのリズムの特徴は、どれも荒々しいうねる波を描写する力を内包していることであり、それらが何度も繰り返されれば、暴風が吹き荒れる大海を聴き手が想像することはあり得る。先に挙げた、いくつかの譜例には、たしかにリズムや音型が類似しているものもある。しかし、〈風と海の対話〉で、かくも多くのリズムパターンが用いられることを考えれば、そこから、波の形の大きさが常に変化し続ける実際の海の情景が想起されることは十分にありえる。また、これらの譜例の音楽の多くが弦楽器で奏されることにも注意を向けたい。弦楽器群の音の厚みや、舞台上で広範囲に配置される弦楽器の音響効果によって、より広大な荒波を想起されるのではないだろうか。マースは、強迫観念的なリズムや音の反復は、ロシアのオリエンタリズムにおけるディオニュソスの陶醉を表象する語法で

<sup>185</sup> 《海》の出版譜には1905年版と1909年版があるが、本研究で引用する部分は両版で差異はない。

あるとしていたが（本論文第3章第1節参照）、〈風と海の対話〉におけるこれらのリズムはまさにこの語法に当てはまる。そのため、この荒れ狂う波を描くようなリズムが作品全体を通して見られる〈風と海の対話〉を、カルヴォコレッシはロシア的であるとみなしたと考えられる。実際、カルヴォコレッシは批評の中で、〈風と海の対話〉におけるロシア的東洋趣味がやや過剰であると指摘していたが、これはまさに、作品全体に見られる過剰に繰り返される荒れ狂う波のリズムのことを指していると言えよう。

（譜例 3-57） 〈風と海の対話〉

（譜例 3-58） 〈風と海の対話〉

（譜例 3-59） 〈風と海の対話〉

（譜例 3-60） 〈風と海の対話〉

(譜例 3-61) 〈風と海の対話〉

94

Vn. I

Vn. II

Vla.

(譜例 3-62) 〈風と海の対話〉

211

3 Trp.

(譜例 3-63)

〈風と海の対話〉

119

E. Hr.

2 Cl. in B

2 Fg.

4Hrn.

3Trp.

(譜例 3-64)

〈風と海の対話〉

247

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

(譜例 3-65) 〈風と海の対話〉

259

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

(譜例 3-66) 〈風と海の対話〉

283

63

2Fl.

Picc.

2Ob.

E.Hr.

2 Cl. in B

*ff*

(譜例 3-67) 〈風と海の対話〉

287

8

Vn. I

Vn. II

Vla.

ところで、＜シェエラザード＞が 1899 年にパリ初演された際に、ドビュッシーの興奮した様子を、シドニー＝ガブリエル・コレット Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954) は次ように示している。

コレットは、会場で彼に会い、演奏会が終わってからの彼を次のように記している。

「ドビュッシーは、リームスキイ＝コールサコフに飽きることがなかった。彼はオーボエの動機を探して、唇をぶんぶん言わせたり、鼻声をだしたり、セミ・グランド・ピアノの蓋を叩いて、ティンパニの低音を出そうとしたりしていた...コントラバスのピッツィカート我真似しようとして、彼は立ち上がり、栓をひとつ掴み、それをガラス窓にこすりつけた...身を起こし、ねじれた角のような髪の下で野性的な眼を光らせ、山羊足で垣根から自分のお気に入りの木苺をもぐ....ドビュッシーはパン [= 牧神] の民のようだった (ルシュール 2003: 187)

ドビュッシーが《シェエラザード》を相当気に入って、それをピアノだけでなく、身の周りのいろいろなものを使って、なんとか再現しようとする様子が分かる。ここからは、ドビュッシーが《シェエラザード》の和声的な興味だけでなく、いくつかの音響効果についても興味をもっていたことがうかがえる。

ドビュッシーの時代の言説において、《海》とロシアの具体的な作品の類似性を指摘する批評は、カルヴォコレッシ以外には見つからなかったが、両者の類似性を考察する上で興味深い作品があるため、最後に取り上げる。その作品とは、リームスキイ＝コールサコフの歌劇《ムラーダ》の第 3 幕を編曲した交響詩《トーリグラフ山の一夜》である。この作品は 1907 年の歴史的演奏会においてパリで演奏され、聴く人を空想の世界へと誘う、その描写力と喚起力が高く評価された作品である。この作品はドビュッシーの時代に管弦楽の演奏会レパートリーに充分に取り入れられていた作品ではないが、ロシア音楽の楽譜を扱うエミーユ・ボードゥー Émile Baudoux (n.d.-n.d.) のパリの楽譜店において<sup>186</sup>、1895 年には原曲の《ムラーダ》の楽譜を入手できたようである (Groote 2014: 174)。また、ブ

---

<sup>186</sup> このボードゥーの楽譜店について、ドビュッシーは 1900 年 3 月 27 日付のピエール・ルイス Pierre Louÿs (1870-1925) 宛の手紙で、次のように触れている。「君が私に頼んだものは、ボードゥーの店で見つけられますよ。Tu trouveras ce que tu me demandes chez : Baudoux (Debussy 2005: 547) .」この「頼んだもの」とは、ボロディーン、キューイ、リャードフ、リームスキイ＝コールサコフの《Paraphrases : 24 variations et 15 petites pièces pour piano sur le thème favori et obligé》である。

ジャンは 1897 年に出版した『ロシア音楽に関する歴史的エッセイ *Essai historique sur la musique en Russie*』において、《ムラーダ》を紹介している (Pougin 1897: 115)。実際に、どれほどのパリの聴衆が、この作品について知り、楽譜を見ていたかは分らないが、後に、この《トーリグラフ山の一夜》と《海》を見聞きした人が、両者の類似性を感じた可能性がある。これらの類似性を指摘する批評は見つかっていないが、《ペレアスとメリザンド》と《ボリス・ゴドゥノフ》のように、ロシア音楽を知った後、ドビュッシーをロシア的であるとみなす事例もあるのである。では、実際の音楽において、どのような類似性があるのか考察をしていく。

まず、各作品で描かれる情景について触れておく。《トーリグラフ山の一夜》の冒頭の情景を、リームスキイ＝コールサコフは、楽譜上で次のように説明している。「トーリグラフ山の溪谷は厚い雲に覆われて暗闇の世界である。しかし、徐々にその雲も薄れてゆき、完全に消え去ると、流れ星と月のない澄んだ夜空が現れる。すると、死者の魂の幻影が浮かび上がり、幻想的な輪舞が始まる。そして、満月が昇ると、殺された婚約者ムラーダの霊が現れる (Rimskiy-Korsakov 1902: III)。」このように、最終的にはムラーダが登場するが、この部分はトーリグラフ山を覆う雲が消え行き、霊たちの輪舞が始まるという情景描写が中心となっている。一方で、ドビュッシーは〈海上の夜明けから真昼まで〉の情景の具体的な内容や推移については述べていないが、作品の題名からは、暗い海や霧のかかった海上、波、徐々に明るくなって、一面に青い海と空が広がる様子などが想像できるであろう。

次に、音楽上における類似性について述べる。(譜例 3-68, 69, 70, 71) は《トーリグラフ山の一夜》の冒頭の前奏部分であり、(譜例 3-72) は〈海上の夜明けから真昼まで〉の冒頭部分である。

《トーリグラフ山の一夜》

(譜例 3-68)

13

3 Cl. in A

B.Cl. in A

2 Fg.

C.Fg.

4 Hr. in E

Vla.

Vc.

Cb.

*p un poco marcato*

*a 3.*

(譜例 3-69)

26

3 Cl.(A)

B.Cl.(A)

2 Fg.

C.Fg.

4 Hr.(E)

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*a 3.*

(1.)

(II. III.)

《トーリグラフ山の一夜》

(譜例 3-70)

34

3 Cl.(A)

B.Cl.(A)

2 Fg.

C.Fg.

4 Hr.(E)

Vla.

Vc.

Cb.

(譜例 3-71)

42

3 Cl.(A)

B.Cl.(A)

2 Fg.

C.Fg.

4 Hr.(E)

Vla.

Vc.

Cb.

(譜例 3-72) 〈海上の夜明けから真昼まで〉

23

**2** An'mez peu à peu jusqu'à l'entrée du  $\frac{6}{8}$

2 Fl. .

E. Hr. *en dehors*

2 Cl. in A

3 Fg.  $1^{\circ}$   $2^{\circ}$

Trp.  $1^{\circ}$  *en dehors*

Timp. *pp* *pp* *p poco cresc.*

2 Harp *pp* *pp* *p* *p poco cresc.*

Vn. I An'imez peu à peu jusqu'à l'entrée du  $\frac{6}{8}$

Vn. II *sans Sourdine* Div. *pp* *pp*

Vla. *sans Sourdine* Div. *pp* *pp*

Vc.

Cb.

Musical score for a piano piece, featuring multiple staves with complex notation, including triplets, slurs, and dynamic markings like *p*, *pp*, and *div.*

The score is divided into several systems. The first system consists of six staves, with the top five staves containing complex melodic and harmonic lines, and the bottom staff providing a bass line. The second system consists of two staves, with the top staff containing a melodic line and the bottom staff providing a bass line. The third system consists of two staves, with the top staff containing a melodic line and the bottom staff providing a bass line. The fourth system consists of four staves, with the top two staves containing complex melodic and harmonic lines, and the bottom two staves providing a bass line.

The score includes various dynamic markings, including *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *div.* (divisi). The notation also includes slurs, triplets, and other musical symbols.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

クラリネットとバスクラリネットによる **Fis-Gis-H** の旋律は（譜例 3-68）では、それぞれの音は付点二分音符で奏されるが、（譜例 3-69）では二分音符で、（譜例 3-70）では四分音符で、（譜例 3-71）ではシンコペーションで奏され、音楽の進行とともに、リズムが狭まり躍動的になっていく。この変化は、トーリグラフ山を覆っていた厚い雲が徐々に波打ちはじめようである。また、クラリネットとバスクラリネットのオクターブユニゾンも印象的な響きをしている。一方で、このモチーフが切迫していく変化とクラリネットの響きに類似した箇所が〈海上の夜明けから真昼まで〉に見つけることができるが、それは（譜例 3-72）の前奏部分である。クラリネットの **Cis-Fis-Gis-H-Cis-Gis** の旋律は、フルートに引き継がれた後、リズムが縮められて再びクラリネットで奏される。その後、**Animez** とあるように速度も上がり、躍動的になっていく。ここでは、だんだんと明るくなっていく海とそれまでは風であった海面が徐々に波立つような情景を想像できる。両作品の旋律は完全に一致しないが、〈海上の夜明けから真昼まで〉の旋律は、〈トーリグラフ山の一夜〉の旋律に **Cis** を足した音階と考えることができる。また、〈トーリグラフ山の一夜〉ではバスクラリネットを使用しているが、両方ともクラリネット属による印象的なオクターブユニゾンで奏される。さらに、〈海上の夜明けから真昼まで〉はリズムが狭められる間隔が急ではあるものの、両方とも切迫している所は共通する。

次に、注目したいのは《トーリグラフ山の一夜》の（譜例 3-73）である。リームスキイ＝コールサコフは、ここの情景は雲が徐々に消え始める場面であると説明している（Rimskiy-Korsakov 1902: 7）。この部分の、音楽的特徴としては、弦楽器の細かい分割に加えて、同様の形をした旋律が小節をずらして配置されている点である<sup>187</sup>。楽譜上からもその雲のうねりは感じ取れるが、実際にこの音楽が奏される場合には、より立体的な音響効果を期待することができるであろう。この場面の描写はまさにトーリグラフ山を覆っていた雲が、あちこちとうねりながら消え去っていくようである。くわえて、この弦楽器の分割とうねりの効果は、次の（譜例 3-74）でも見ることができる。ここでは、管楽器も加わり、先ほどとはまた違った形でうねりが書かれている。ここでは、階層化された3つのうねりが奏されている。まず、フルート、クラリネット、ヴァイオリン、ハーブで奏される、2 章節を 1 つのまとまりとして、32 分音符で下降し上行するうねり。次に、オーボエで奏される、2 章節を 1 つのまとまりとして、3 連符で上行し下降するうねり。これと

---

<sup>187</sup> リームスキイ＝コールサコフは、スコアの最初に、第 1、第 2 ヴァイオリンは各 16 人、ヴィオラとチェロは各 12 人、コントラバスは 8 人と指示している。

同様のうねりは、ヴィオラによって、1小節ずれて奏される。そして、チェロで奏される、2拍を1つのまとまりとして3連符で上行し下降するうねり。このように、いくつもの異なるうねりが同時に奏されているのである。この（譜例 3-74）は、《トーリグラフ山の一夜》の冒頭の前奏部分におけるクラリマックスであり、リームスキイ＝コールサコフは、この場面は、死者の魂の幻影による幻想的な輪舞の最高潮の部分であると説明している（Rimskiy-Korsakov 1902: 34）。また、この輪舞とは、コロ kolo という輪になって踊る民族舞踏であるとも述べている。そのため、この部分は魂の幻影の大小さまざまな踊りの輪が、幾重にも重なって、激しくうねりを生み出しているようである。ポールフックは低声部の保続音上における、階層化されたテクスチャはロシアの音楽的特徴であると定義していたが（第3章第1節参照）、この2つの譜例はまさにこれに一致すると言える。

このような、うねりを生み出す手法は〈海上の夜明けから真昼まで〉にもみつけることができる。まず（譜例 3-75）では、主題と伴奏を含めるといくつにも階層化されているのが分かる。1つ目は、主題である木管楽器と第2ハーブ。2つ目は第1ヴァイオリンの分割されたトレモロ。3つ目は、第1ハーブと第2ヴァイオリン、ヴィオラによる16分音符および8分音符。4つ目はチェロによる3連符の動きであり、同じく3連符の主題とは、8分音符ずれて奏されている。この場面はまだ曲の前半部分であり、太陽が昇り始めた海上で、波も少しずつうねり始めたような情景が想像できる。この階層化されたテクスチャは、《トーリグラフ山の一夜》に見られるロシアの音楽的特徴と共通している。しかし、〈海上の夜明けから真昼まで〉のうねりは、《トーリグラフ山の一夜》のような激しさや大きなうねりではなく、より起伏の小さく、細かなうねりとなっている。次に、（譜例 3-76）では、ヴァイオリンとヴィオラによって、同様のリズムの旋律が交互に奏される。この旋律は1つのパートによって繋げて演奏することも可能であるが、2つの部分に分けることによって、より立体的な音響を生むことができる。このことによって、一様に波立つのではなく、次々とあちこちから波がやって来るような海の様子が想像できるであろう。この分割の仕方は、（譜例 3-73）と共通している方法である。

以上のように、〈海上の夜明けから真昼まで〉と《トーリグラフ山の一夜》において、モチーフとその変化の仕方、楽器配置の類似性、あるいは、両作品に共通してみられるロシアの音楽的特徴である低声部の保続音上におけるテクスチャの階層化、そして、これらの効果によって描写される情景の類似性が明らかになった。《トーリグラフ山の一夜》はドビュッシーの時代に広く演奏されていた作品ではないが、両作品を知り、聴き比べる人々に

としては、これらの類似性から、〈海上の夜明けから真昼まで〉をロシア的であるとみなす可能性は十分考えられる。

(譜例 3-73) 《トーリグラフ山の一夜》

49

Vn I(1,2,3,4,5p.)

Vn II(1,2,3,4,5p.)

Vn I&II(6,7,8p.)

Vla.

Vc.

Cb.

(谱例 3-74) 《トーリグラフ山の一夜》

206

34 Con moto.

Picc. Fl. picc.

2 Fl. Fl. I. Fl. II.

A.Fl.(G) Fl. alto.

Ob. Ob.

A.Ob.(F) Ob. alto.

3Cl.(A) Clar. I. Clar. II. Clar. III.

B.Cl. Clar. basso.

3 Fg. 3 Fag.

6Hrn.(E) 6 Cor.(mi 2)

2Trp. Tr-ba picc. Tr-ba II. (in la)

A.Trp. Tr-ba alta. 3 Trb-ni.

Tuba Tuba.

Glocken Camp. (II)

Triangle Triangle(III)

Cymb Cymbl.

3Harp 3 Arpe. ff glissando mis. (u do 2, re 2, mi 2, fa 2, sol 2, la 2, si 2)

Vn. I 16 Viol. I.

Vn. II 16 Viol. II.

Vla. (1, e 2, p.) (3, e 4, p.) (5, e 6, p.)

Vc. 12 V. c. divisi

Cb. 8 Cb. mis.

385 2880

Подный мѣсяцъ, восходитъ надъ вершиной горы, сѣньные его отражается на лѣдникахъ. На вершинѣ скалы  
La lune paraît sur la cime de la montagne; sa lumière se reflète sur les glaciers. Au sommet du rocher du milieu, dans les rayons de lune, apparaît

(譜例 3-75) 〈海上の夜明けから真昼まで〉

41

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. (B)

2 Fg.

2 Harp.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

(譜例 3-76) 〈海上の夜明けから真昼まで〉

126

Vn. I Div. *pp*

Vn. II *pp* arco *pp*

Vla. arco *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

## 結び

以上、ドビュッシーの音楽が「ロシア的」とみなされた歴史的背景を、当時の言説とドビュッシーの管弦楽法の考察という視点から論じてきた。いま本論文の長い検証を終えるにあたって、これまでの議論を振り返ってみたい。

まず、**第1章**では、バレエ・リュス以前のドビュッシーの時代のパリにおいて、ロシアの管弦楽作品がどのように受容され、ロシア音楽に対するイメージがどのように形成されたかを明らかにすべく、当時のいくつかのロシア音楽の演奏会における批評や、ロシア音楽、特に管弦楽作品に関する書籍や雑誌記事などの1次資料を調査した。

1つ目の調査対象としたのは、パリにおけるロシア・ブームのきっかけとなった1878年のパリ万国博覧会でのロシア演奏会だった。この演奏会では、当時のパリの人々が知らなかったロシアの作品が多く演奏されたのだった。特に、グリーンカの歌劇《ルスラーンとリュドミーラ》の序曲やアリア、チャイコフスキイの《ピアノ協奏曲第1番》、ルビンシテーインの歌劇《悪魔》の〈ダンス・ド・エール〉にみられる、東洋的、異国的な雰囲気がパリの聴衆を魅了したことが確認された。一方、保守的な立場の批評家たちは、リームスキイ＝コールサコフの交響詩《サドコー》やチャイコフスキイの《テンペスト》といった、音楽によって物語や絵画、情景、心象風景を喚起させる描写的な作品に対して、その音楽の在り方自体に否定的であった。しかし、そのような立場の批評家にとっても、これらの作品にみられる、音色や色彩の変化に富んだ管弦楽法は、一定の評価をしなければならないほど魅力的であった。

2つ目の調査対象としたのは、パリにおけるロシア・ブームのきっかけとなったもう一つの演奏会、1889年のパリ万国博覧会の演奏会だった。ここでは、ルビンシテーインやチャイコフスキイといった、当時、国際的、ドイツ的とみなされた作曲家の作品ではなく、リームスキイ＝コールサコフの《アンタール》やグラズノフの《ステンカ・ラージン》といった、新しいロシア楽派である5人組などの作品が演奏されたのだった。彼らはドイツや西欧とは異なるロシア独自の音楽の創作を目指していた。1878年の万国博覧会の演奏会の時のように、一部の批評家たちからは、5人組の作品を巡って、伝統的な枠組みから外れた形式の不明確さや統一感の欠如が指摘されることもあった。しかし、1889年の万博時には、これらの作品にみられる、色彩に富んだ管弦楽法や音楽による描写力はより評価され、5人組を中心としたロシア音楽は以前よりも好意的に受容されていたことが分か

った。もちろん、同時代のフランスと比べて、ロシアの音楽だけが管弦楽法に秀でているわけではないが、色彩に富んだ管弦楽法や音楽による描写力のある作品が多く取り上げられた 1889 年の万博の演奏会を通して、これらの要素がロシア音楽の中心となる音楽的特徴であるという認識は、より広まったと言えるだろう。くわえて、ロシアの作曲家たちの靈感や素材として民謡が大きな役割を果たし、その印象的な旋律や自由なリズムを生み出していることも、ロシアの音楽の特徴として、理解され始めたことが読み取れた。

3 つ目の調査対象としたのは、フランスとロシアの関係がより政治的に親密になる 1893 年に行われた、エコー・ド・パリによるロシア音楽祭だった。演奏会はパリの人々に熱狂的に受け入れられ、特に、ボロディーンの《交響曲第 2 番》やリームスキイ＝コールサコフの《アンタール》は、色彩豊かな管弦楽法だけでなく、今までは批判的にとらえられていた、伝統的な枠組みから逸脱した自由な形式やリズムなどを評価する、新しい音楽に肯定的な批評家もいた。また、1893 年は、仏露友好の雰囲気を盛り上げる音楽イベントとして、オペラ座での仏露ガラ・コンサートや、パリ市庁舎でのパリ音楽院演奏協会の仏露祭、コロヌ管弦楽団のロシア演奏会などが行われ、ロシアの作品がさまざまな階級の人々に広まるきっかけとなったことも分かった

4 つ目の調査対象としたのは、ディアギレフとアストリュックによって 1907 年に開催された、全 5 回にわたるロシアの歴史的演奏会だった。管弦楽作品では、リームスキイ＝コールサコフのオペラをもとにした交響詩や組曲が演奏された。当時、ワーグナーやドイツからの影響に対抗しようとしていた一部の人々にとっては、色彩に富んだ管弦楽法と、絵画的で喚起力に優れ、聴く人を空想の世界へと誘う音楽は、それ自体が癒しであったことが分かった。オペラ作品では、リームスキイ＝コールサコフの《サドコー》とムーソルグスキイの《ボリース・ゴドゥノフ》の断片が演奏され、特に《ボリース・ゴドゥノフ》にみられる、ワーグナーやイタリアオペラとは異なる、言葉と密接に結び付けられた新しい朗唱法はパリの人々を魅力したのであった。一方で、5 人組より後の若いロシアの作曲家の作品を巡っては、ドイツからの影響を受け、また国際的な作風であるとみなされ、多くの批評家によってロシア的でないとは批判されていたことが明らかになった。これは、パリの聴衆が受容し、愛好してきた、5 人組を中心とするロシアの音楽こそが、彼らにとってのロシア音楽のイメージであることを示し、そして、それがみられない若いロシアの作品は受け入れられないという、パリの聴衆のロシアに対する姿勢の表われであった。

最後に、これまでに扱った演奏会以外で、パリの主要な演奏団体（パリ音楽院演奏協会、

パドゥルー管弦楽団、コロヌ管弦楽団、ラムルー管弦楽団、国民音楽協会）で演奏された作品一覧を作成し、その中で、頻繁に演奏されていた作品の批評について調査し、パリの人々のイメージする「ロシアらしさ」を深く考察した。どの作品にも、統一感の欠如や構成の不明瞭さといった批判がみられたが、それ以上に、色彩豊かな管弦楽法や特徴的なリズム、和声がパリの聴衆を魅了し、それらをロシア音楽の特徴として認識していることが分かった。

次に、**第 2 章**では、これまで不明確であった、誰が、いつ、どのような言葉によって、ドビュッシーのどの作品を「ロシア的である」と指摘してきたか、その原点および概観を明らかにすべく、ドビュッシーの時代において出版された雑誌や新聞、書籍といった 1 次資料を調査した。

今回の調査では、ドビュッシーの全作品中、初めてロシア的であると指摘されたのは、シェフネルが述べるように、《弦楽四重奏曲ト短調》であった。この作品は、描写的で色彩的な特徴や民族的東洋的な雰囲気によって、ロシア的であるとみなされていたことが分かった。また、《牧神の午後への前奏曲》では、伝統から解放された自由な形式や管弦楽法、転調の仕方によって、《夜想曲》の〈雲〉と〈祭り〉では、さまざまな楽器の組み合わせによる色彩豊かな管弦楽法や描写的な音楽、ロシアの作曲家の手法、具体的な作品からの転用によって、《ペレアスとメリザンド》では、管弦楽法や言葉の韻律にそった新しいリズム、大胆な和声によって、《海》では、色彩豊かな管弦楽法や描写的な音楽によって、《管弦楽のための映像》の〈イベリア〉では、自然の詩情を表現した点から、ロシア的であるとみなされていたことが分かった。また、このような批評は一部の歌曲やピアノ作品にまで及んでおり、ドビュッシーの作品全般にわたってロシア的とみなされていたことが明らかになった。その中でも、色彩豊かな管弦楽法や描写的な音楽といった特徴は、ロシアの音楽とドビュッシーの作品において、特に指摘されていた類似性であった。しかし、ドビュッシーがロシア的であるというのは、いくつかの技法やディテール、音楽的内容の方向性といった表面的な類似であり、ドビュッシー自身の音楽的個性や感性にまで影響を与えるものではないという指摘も確認された。このように、パリの聴衆は、ロシアの音楽を受容していく中で、自分たちが抱いたロシア音楽のイメージとの類似を、ドビュッシーの作品に見出し、ドビュッシーの音楽を「ロシア的」とみなしたことがわかった。

最後に、**第 3 章**では、なぜドビュッシーの音楽をロシア的であると捉えられたかを、管弦楽法の側面から明らかにすべく、批評家からロシア的であると指摘された 4 つのドビュ

ッシーの管弦楽作品（オペラも含む）と、パリで演奏されていたロシアの作品の間に、管弦楽法の特徴や描写の方法にどのような類似性があるか考察した。

《牧神の午後への前奏曲》と《アンタール》の比較によって、両作品には、クライマックスにおける東洋的な官能性を表象する語法が共通してみられること、また、表面的ではあるが強弱における類似があることが明らかになった。また、フルート、ハープ、ホルンの特徴的な用法にも類似性が確認された。さらには、ロシアの音楽的特徴である、主題の形を変えずに背景を変えていく手法を原点とした、主題の背景の和声や管弦楽法を変化させている特徴も《牧神の午後への前奏曲》にはみられたのであった。

《夜想曲》の〈雲〉には、《中央アジアの草原にて》にみられる、形を変えない主題に用いられる「背景を変える手法」、また、東洋的な音色をもつイングリッシュホルンを中心とした固定された主題と変化する主題が交互に繰り返される曲全体の構造が確認された。そして、〈雲〉の主題とムースルグスキイの歌曲には類似性があり、そして、その主題はロシアの音楽的特徴である反復的な動機構造をしていることが明らかになった。さらに、フルートと主題の東洋的 5 音音階も、ロシア的と感じさせる要因であることも分かった。次に、〈祭り〉では、《タマーラ》と類似した旋回するような半音階的旋律が確認された。また、《シェエラザード》の〈バグダッドの祭り〉と共通してみられる、旋律や楽器の組み合わせの多様さや、ディオニュソスの陶醉を表象する語法である強迫観念的なリズムや音の反復、あるいは、類似したクライマックスの作り方から、〈祭り〉をロシア的とみされていたことが分かった。また、〈シレーヌ〉では、この作品の標題は、ロシアの作品にも頻繁にみられる標題と類似していること、また、作品の中では、ロシア音楽の特徴であるイングリッシュホルンによる官能性の表象も確認された。このように、《夜想曲》は、それぞれの楽章毎において、全く異なる要素によって、ロシア的であるとみなされていたことが明らかになった。

《ペレアスとメリザンド》では、《ボリース・ゴドゥノーフ》との比較によって、歌の朗唱に合わせて、管弦楽が登場人物の心情の変化や情景や表す手法や、半音階をもとに、他の要素のさまざまな変化をとめない、登場人物の感情、特に恐怖や不安、怒りといったネガティブな感情の心理的变化を描写する手法、そして、テーマ旋律を控え目に用いながらも、管弦楽法やリズム、和声を変えることで、登場人物の心情を描写したり、物語を注釈したりする手法が、両作品に共通していることが分かった。これらの共通点から、パリの人々は《ペレアスとメリザンド》をロシア的であるとみなしていた。

《海》の〈風と海の対話〉では、荒れ狂う波を描いたようなさまざまなリズムの反復が楽章全体を通してみられたが、これは、ロシアのオリエンタリズムにおける、ディオニュソスの陶醉を表象する語法と一致するものであった。そして、同様の語法が《シェエラザード》の〈バグダッドの祭り〉にもみられるため、両者の類似性がパリの人々に指摘されと明らかになった。また、パリではほとんど演奏されていない作品であるが、《トーリグラフ山の一夜》と〈海上の夜明けから真昼まで〉において、モチーフとその変化の仕方や楽器配置に類似性がみられ、また、ロシアの音楽的特徴である低声部の保続音上においてテクスチャが階層化する点や、これらの効果によって描写される情景にも類似性が確認された。

以上振り返ってきたように、まず、批評家の言説から、ドビュッシーの時代のパリの聴衆がロシアの管弦楽作品をどのように受容し、ロシア音楽に対するイメージをどのように形成したかについて明らかにすることからはじめた。このことによって、当時のパリにおいて、ロシアの音楽をどのように理解し、特徴付けていたかが明らかになった。すなわち、パリの聴衆にとっては、色彩豊かな管弦楽法や音による絵画的な描写、自由な形式やリズムは、音楽の新しい魅力や表現様式であり、それこそが彼らのロシア音楽のイメージであったのである。そして、ロシアの音楽を受容していく中で、自分たちが抱いたロシア音楽のイメージとの類似を、ドビュッシーの作品に見つけ、ドビュッシーの音楽を「ロシア的」とみなしたのである。そして、パリの聴衆にドビュッシーの音楽をロシア的と感じさせる類似性、すなわち、管弦楽法とロシアの音楽的特徴が組み合わさることによって現れるいくつかの特徴が、今回取り上げた4つの作品には表れていることが実際にあったのである。しかし、このロシア的と考えられる特徴は、ドビュッシーの複雑で多層的な音楽のある一面である。それは、ロシア的と考えられるドビュッシーのロシア的とみなす言説の数が少ないこと、そして、このように指摘していたのは一部の批評家であったことから理解できるであろう。このように、本論文はドビュッシーという捉え難い人物におけるロシアからの影響の有無ではなく、パリの一部の聴衆がドビュッシーの音楽を「ロシア的」とみなしていたという歴史的事実を起点に、ドビュッシーとロシアの関係性について議論を進めてきた。この長い考察を終えるあたり、ドビュッシーの音楽が「ロシア的」とみなされた歴史的背景は何かと問うならば、それは、パリの聴衆のロシアの音楽の受容の考察によって照らし出される、ドビュッシーの音楽とその受容のある一側面であると言えるであろう。

## 参考文献一覧

Albert, Pierre a.o. eds.

- 1977     *Documents pour l'histoire de la presse nationale aux XIXe et XXe siècles.*  
(Paris: Centre de documentation sciences humaines)

Ansermet, Ernest

- 1910     *le cas Debussy.* Caillard, C. Francis a. o. eds.  
(Paris: Bibliothèque du Temps présent)

Balakirev, Mily

- 1884     *Tamara.* (Moscow: P. Jurgenson)

Bannelier, Charles

- 1878     *Revue et gazette musicale de Paris.* 22/09/1878, 305. 29/09/1878, 314  
1880     *Revue et gazette musicale de Paris.* 29/08/1880

Barbedette, Hippolyte

- 1894     *Ménestrel.* 30/12/1894, 412.

バラケ, ジャン (Barraqué, Jean)

- 1969     『ドビュッシー』 平島 正郎 訳 (東京: 白水社)  
[Debussy. (Paris: Seuil, 1962)]

Bauër, Henry

- 1893     *Eco de Paris.* 17/10/1893, 1.

Bellaigue, Camille

- 1907     *Revue des deux mondes.* Vol.7, 221-225.

Berlioz, Hector

1845     *Journal des débats*. 16/04/1845.

Bernard Élisabeth

1976     *Le concert symphonique à Paris entre 1861 et 1914 : Pasdeloup, Colonne, Lamoureux*. (Paris: E. Bernard)

Bertelin, Albert

1912     *Courrier musical*. 15/10/1912, 532.

Borodin, Alexander

1931     *In the Steppes of Central Asia*. (Moscow: Muzgiz)

ブーレーズ, ピエール(Boulez, Pierre)

1982     『ブーレーズ音楽論 徒弟の覚書』 船山隆, 笠羽映子 訳 (東京: 晶文社)  
[*Relevés d'apprenti*. (Paris: Seuil, 1966)]

Boutarel, Amédée

1894     *Ménestrel*. 23/12/1894, 405.

1896     *Ménestrel*. 01/11/1896, 6.

1899     *Ménestrel*. 12/03/1899, 84.

Bouyer, Raymond

1905     *Guide musical*. 26/02/1905, 168.

Bricqueville, Eugène de

1884     *Ménestrel*. 26/10/1884, 383.

Bruneau Alfred

1893     *Gil Blas*. 17/10/1893, 2-3.

Brussel, Robert

- 1907     *Figaro*. 17/05/1907, 4. 20/05/1907, 5. 24/05/1907, 5. 27/05/1907, 5.  
31/05/1907, 6.

Carraud, Gaston

- 1905     *Liberté*. 17/10/1905, 3

Calvocoressi, Michel

- 1905     *Guide musical*. 22/10/1905, 671.  
1906     *Guide musical*. 11/02/1906, 104. 25/02/1906, 146.  
1907     *Le Correspondant* 1907, 463

Chang, Chun-hsien

- 2002     *A study of the technique and function of orchestration in selected works of Claude Debussy; Prélude à l'après-midi d'un faune, Nocturnes, La mer, and Pelléas et Mélisande*. these DMA, University of Northern Colorado

Charlton, David

- 2001     “Imbert, Hugues.” Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. XII (London: Macmillan) 88.

Chennevière, Daniel

- 1913     *Claude Debussy et son oeuvre*. (Paris: Durand)

Claës, Balthazar

- 1889     *Guide Musical*. 07/07/1889, 181.

Cui, Cesar

- 1880     *Revue et gazette musicale de Paris*. 29/08/1880  
1881     *La musique en Russie*. (Paris: Fischbacher)

Curzon, Henri de

1907 *Guide musical*. 02/07/1907, 419.

ジャン・コクトー(Cocteau, Jean)

1991 「雄鶏とアルルカン」『エリック・サティ』佐藤 朔 訳（東京：深夜叢書社）  
[*Le Coq et l'Arlequin*. (Paris: Sirène, 1918)]

Comettant, Oscar

1858 *France musical*. 18/04/1858, 09/05/1858, 23/05/1858.

1878 *Siècle*. 16/09/1878, 2. 23/09/1878, 2.

コルトー, アルフレッド(Cortot, Alfred)

1995 『フランス・ピアノ音楽』 安川 定男, 安川 加壽子 訳（東京：音楽之社）  
[“La musique pour piano de Debussy.” *Revue musical*. 01/12/1920, 132]

Dagomirow

1907 *Musica*. 01/07/1907, 104.

Debay, Victor

1908 *Courrier musical*. 01/06/1908, 364.

1909 *Courrier musical*. 15/06/1909, 413.

Debussy, Claude

1895 *Prélude à l'après-midi d'un faune*. (Paris: Fromont)

1904 *Pelléas et Mélisande*. (Paris: Fromont)

1900 *Nocturnes*. (Paris: Fromont)

1909 *La mer*. (Paris: Durand)

1911 *L'excelsior*. 09/03/1911, 5.

Debussy, Claude; Lesure, François/ Herlins, Denis eds

2005 *Claude Debussy Correspondance 1872-1918*. (Paris: Gallimard)

ドビュッシー, クロード (Debussy, Claude)

1993 『音楽のために ドビュッシー評論集』 杉本 秀太郎訳 (東京: 白水社)  
[*Monsieur Croche et autres écrits*. (Paris: Gallimard, 1971)]

Élart, Joann a. o. eds.

n. d. *Dezède Archives and performance chronology*.  
<https://dezede.org/> (2020 年 1 月 10 日 確認)

Ellis, Kathaline

1995 *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*. (New York: Cambridge University Press)

Emmanuel, Maurice

1926 *Pelléas et Mélisande*. (Paris: Melloté)

Ernst, Alfred

1895 *Revue encyclopédique*. 15/12/1895, 466.

Glinka, Mikhail

1966 *Ruslan and Lyudmila*. (Moscow: Muzyka)

Groote, Igna Mai

2014 *Östliche Ouvertüren: Russische Musik in Paris 1870-1913*. (Kassel: Bärenreiter)

Guérillot, F

1905 *Guide musical*. 02/04/1905, 279.

1912      *Guide musical*. 23&30/06/1912, 438.

Haine, Malou

2012      “Paris à l'heure musicale russe: Le rôle des expositions universelles de 1867 à 1900.” Gétreau, Florence ed. *Musique, images, instruments: Revue française d'organologie et d'iconographie musicale: La musique aux expositions universelles: Entre industries et cultures*. (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique) 15-28.

Hettich, Amédée-Louis

1878      *Art musical*. 12/09/1878, 290.

1889      *Art musical*. 30/06/1889, 90-91. 15/07/1889, 98-99.

1893      *Art musical*. 19/10/1893, 42. 26/20/1893, 52.

Howat, Roy

2011      “*Russian imprints in Debussy's piano music*.” Antokoletz, Elliott a. o. eds. *Rethinking Debussy*. (New York: Oxford University Press) 31-51.

今谷 和徳, 井上 さつき

2010      『フランス音楽史』 (東京: 春秋社)

井上 さつき

2009      『音楽を展示する : パリ万博 1855-1900』 (東京: 法政大学出版局)

Imbert, Hugues

1893      *Guide musical*. 22/10/1893, 410.

1901      *Guide musical*. 10/02/1901, 126.

Jacono, Jean-Marie

2003      “Musique russe en France.” Fauquet, Joël-Marie ed. *Dictionnaire de la*

*musique en France au XIXe siècle.* (Paris: Fayard) 1096.

ジャンケレヴィッチ, ウラディミール(Jankélévitch, Vladimir)

1987 『ドビュッシー 生と死の音楽』 船山隆、松橋麻利 訳 (東京: 青土社)  
[La vie et la mort dans la musique de Debussy. (Neuchâtel: A la  
Baconnière, 1968)]

ヤロチニスキ, ステファン(Jarociński, Stefan)

1986 『ドビュッシー 印象主義と象徴主義』 平島正郎 訳 (東京: 音楽之友社)  
[Debussy; impressionnisme et symbolisme. (Paris: Seuil, 1971)]

Jean-Aubry, Georges

1909 *Revue musicale S.I.M.* 15/03/1909, 264.

Jemain, Joseph

1905 *Ménestrel.* 12/11/1905, 364.

Joncières, Victorin

1889 *Liberté.* 01/07/1889, 2.

Jouvin, Benoît

1878 *Figaro.* 16/09/1878, 3.

Jullien, Adolph

1889 *Moniteur universel.* 29/07/1889, 2.

桑野 隆

2000 『ボリス・ゴドゥノフ』 (東京: ありな書房)

Lalo, Pierre

- 1899     *Temps*. 21/03/1899, 3.  
1902     *Temps*. 20/20/1902, 3. 30/11/1902, 3.  
1908     *Temps*. 16/06/1908, 3. 23/06/1908, 3. 15/08/1908, 3.

Laloy, Luis

- 1907     *Mercure France S.I.M.* 15/06/1907, 654-655.  
1909     *Debussy*. (Paris: Les Bibliophiles fantaisistes)  
1910     “Debussyste” *Revue musicale S.I.M.* 15/08/1910, 512.  
1920     “Le théâtre de Claude Debussy.” *Revue Musical*. 01/12/1920, 152.

Landormy, Paul

- 1910     *Histoire de la musique*. (Paris: Mellottée)

Larousse, Pierre

- 1866-1877   “Oriental.” Larousse, Pierre ed. *Grand dictionnaire universel du XIXesiècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*. (Paris: n.d.) vol. 11, 1466.

Lasserre, Pierre

- 1915     *Action française*. 15/08/1915, 3.

ルシュール, フランソワ (Lesure, François)

- 2003     『伝記クロード・ドビュッシー』 笠羽 映子 訳 (東京: 音楽之友社)  
          [*Claude Debussy; biographie critique*. (Paris: Klincksieck, 1994)]

Locard, Paul

- 1904     *Courrier musical*. 01/04/1904, 230.

マース, フランシス (Maes, Francis)

- 2006 『ロシア音楽史：《カマーリンスカヤ》から《バーバイ・ヤール》まで』  
森田 稔, 梅津 紀雄, 中田 朱美 訳 (東京: 春秋社) [*A history of Russian  
music : from Kamarinskaya to Babi Yar.* (California: University of  
California Press, 1996)]

Marnold, Jean

- 1908 *Mercure de France*. 16/06/1908, 729

Massin, Brigitte

- 2001 “Weber, Johannès.” Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of  
Music and Musicians*. XXVII (London: Macmillan) 176.

Mortier, Alfred

- 1918 *Courrier musical*. 01/04/1918, 148.

森田 稔 a.o. eds.

- 2006 『ロシア音楽事典：日本・ロシア音楽家協会編』（東京：河合楽器製作所出  
版部）

村山 則子

- 2011 『メーテルランクとドビュッシー：『ペレアスとメリザンド』テキスト分析か  
ら見たメリザンドの多様性』（東京：作品社）

Musorgsky, Modest

- 1909 *Boris Godunov*. (St. Petersburg: W. Bessel)  
1960 *The Useless, Noisy Day Has Ended*. (Moscow: Muzgiz)

沼野 雄司

- 1999 「C.ドビュッシーの《海》研究序説；第1曲を中心に」『東京音楽大学研究紀

要』 23 卷, 25-47.

d'Offoël, Jacques

1898     *Guide musical*. 27/11/1898, 902.

Orledge, Robert

2018     “*Debussy's Concept of Orchestration*.” Médicis, François de a. o. eds.  
*Debussy's resonance*. (Woodbridge: Boydell & Brewer Ltd.) 254-271.

Poleshook, Oksana

2010     *Russian musical influences of The Five on piano and vocal works  
of Claude Debussy*, these DMA, The University of Memphis.

Pougin, Arthur

1878     *Guide musical*. 19/09/1878, 6.

1931     “Notes sur la presse musicale en France” Lavignac, Albert a. o. eds.  
*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. (Paris:  
Delagrave) vol.2-6, 3841-3859.

Rappaport, Maurice

1856     *France musicale*. 31/08/1858, 05/10/1858.

Ravel, Maurice

1912     *Revue musical*. 05/04/1912, 56.

Réty, Charles

1889     *Ménestrel*. 26/06/1889, 6.

1893     *Figaro*. 16/10/1893, 3.

1894     *Figaro*. 26/12/1894, 7.

Rimskiy-Korsakov, Nikolay

1902 *Night on Mount Triglav*. (Leipzig: Belaieff)

1946 *Antar*. (Moscow: Muzgiz)

1915 *Scheherazade*. (Leipzig: Eulenburg)

Ropartz, Guy

1894 *Guide musical*. 01/07/1894, 35.

Rubinstein, Anton

1856 “Les compositeurs russes.” *Ménestrel*. 19/10/1858.

Samazeuilh, Gustave

1901 *Guide musical*. 07/04/1901, 320.

シェフネル, アンドレ (Schaeffner, André)

2012 「ドビュッシーとロシア音楽の関係」『ドビュッシーをめぐる変奏：印象主義から遠く離れて』山内里佳 訳 16-71. (東京：みすず書房) [“Debussy et ses rapports avec la musique russe.” *Variations sur la musique*. (Paris: Fayard, 1998)]

Schneider, Louis

1907 *Gil Blas*. 18/05/1907, 3. 21/05/1907, 4. 24/05/1907, 3. 01/06/1907, 3.

Smith, Richard Langham

2001 “Bruneau, Alfrd.” Sadie, Stanley a.o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. IV (London: Macmillan) 501, 502.

Soubies, Albert

1893 *Précis de l'histoire de la musique russe*. (Paris: Fischbacher)

シュアレス, アンドレ(Suarès, André)

- 1943 『ドビュッシーに就いて』 清水 脩 訳 (東京: 地平社)  
[*Debussy*. (Paris: Emile-Paul Frères, 1922)]

Thomas, Ernest

- 1894 *Guide musical*. 30/12/1894, 1053.  
1896 *Ménestrel*. 25/10/1896, 691.  
1899 *Guide musical*. 12/03/1899, 250.

Tiersot, Julien

- 1889 *Ménestrel*. 30/06/1889, 204-205.

Torchet, Julien

- 1909 *Guide musical*. 07/02/1909, 114.

d'Udine, Jean

- 1907 *Courrier musical*. 15/06/1907, 384.

安原雅之

- 2015 「ロシア民謡集の研究 (1): 18 世紀末から 19 世紀にかけてロシアで刊行された民謡集について」『愛知県立芸術大学紀要』第 45 巻, 127-135.

Weber, Johannès

- 1889 *Temps*. 07/08/1889, 3.

Wilder, Victor

- 1878 *Ménestrel*. 15/09/1878, 342.  
1884 *Gil Blas*. 21/10/1884, 3.

著者不明

- 1878 *Revue et gazette musicale de Paris*. 15/09/1878, 298. 22/09/1878, 305.  
29/09/1878, 356.
- 1893 *Ménestrel*. 29/10/1893, 347.
- 1907 *Revue musical*. 01/07/1907, 279.
- n. d. *Internet Archive* <https://archive.org/> (2021 年 1 月 10 日確認)
- n. d. *Gallica* <https://gallica.bnf.fr> (2021 年 1 月 10 日確認)
- n. d. *Retronews* <https://www.retronews.fr/> (2021 年 1 月 10 日確認)
- n. d. *Revue des deux mondes* [revuedesdeuxmondes.fr](http://revuedesdeuxmondes.fr)  
(2021 年 1 月 10 日確認)

## 謝辞

博士学位論文を東京音楽大学に提出するにあたって、終始熱心にご指導くださりました音楽学の藤田茂教授に心より感謝申し上げます。先生のご助言と励ましのお言葉なくして本研究を完成させることはできませんでした。先生から学んだ多くのことを活かして、今後も研究活動に邁進していきます。

クラリネット科の四戸世紀教授は、常にあたたかい眼差しで、演奏と研究の両立を後押ししてくださいました。長期にわたるご指導に深く感謝しております。先生のように、艶やかで柔軟な音で、心に響く音楽を奏でられるよう、これからも鍛錬してまいります。