

---

# 音楽と言葉

## —芸術音楽における旋律とロシア語の統音論序説

—柳富美子

### —要旨

ロシア語では各単語に必ず一箇所の力点があり、この力点の抑揚によってのみ疑問文と平叙文が区別されるほど、その扱いは重要である。音楽と言葉の相関関係について、本論は、この単語の力点音節および非力点音節の音楽的処理に注目した試論である。

25年前から声楽の現場に深く関わってきた筆者は、多くの楽譜を分析して、ロシア語の音節やイントネーションと、音楽の拍節やアーティキュレーションとの相関関係を調べた。その結果、17世紀後半に誕生した三声体合唱のカント、及び西欧音楽の影響下にあった18世紀中葉～19世紀前半までの声楽曲以外は、オペラ・合唱・歌曲などロシア語を伴う全ての音楽ジャンルに於いて、ロシア語の力点の位置と音楽の拍節が合致していることを確認し、ロシア単語の力点位置に関する基本法則「力点音節は常に非力点音節よりも音楽的に強調される」を導いた。この基本法則を外している時には、必ず作曲者に特定の意図があり、古臭さ、民謡調、教会聖歌風、非ロシア的、異常者・酔っ払い、強い感情や不安、擬声語などを表している。

この分析方法を用いると、グリーンカ(1804～57)は「ロシア音楽の祖」として過大評価されていること、<sup>(1)</sup>チャイコフスキイ(1840～93)の《エヴゲーニイ・オネーギン》がプーシキン<sup>(2)</sup>の原詩リズム四脚弱強格をそのまま全曲に移入してはいるが、言葉より旋律を重視した作曲家であったこと、この法則を敢えて破ることによりストラヴィーンスキイ(1882～1971)が新たな語法を獲得したことなどが明らかになった。本論は、歌い手や研究者にとって、ロシア語を伴う音楽を勉強する際の出発点となるだけでなく、ソ連時代に歪められ捏造されたロシア音楽史を再構築する際の有力な分析手段となろう。

### 0. はじめに

クラシック、ポピュラーを問わず、歌詞を伴う欧米の音楽では、言葉の力点と音楽的拍節は一致している。例えば、ビートルズの任意の歌を思い出してみよう。〈Yesterday〉〈Strawberry fields for ever〉など、全ての歌は英語の力点と音楽のリズムや強拍・弱拍が一致し、歌いやすく且つ歌詞が聴き取りやすいように出来ている。<sup>(3)</sup>敢えてこの関係を壊す作風は例外として、欧米言語の歌の作り手たちは常に、言葉が明瞭に発音できるように配慮して曲を書いている。<sup>(4)</sup>ロシア語を伴う芸術音楽に於いても同様で、ロシア語の抑揚が音

楽の旋律やリズムを規定する要素の一部となっている。筆者は、声楽の現場での仕事を通じてこの原則を自然に身に付けていたが、演奏との接点を持たない音楽研究者やロシア文学者たちは皆、この法則およびその発展形成を知らずに、「チャイコフスキは単語の力点と音符の強拍が一致しているのが特徴だ<sup>(5)</sup>」とか、「プロコフィエフのデクラメーションの特徴としてリズムが自然な話言葉と一致していることが挙げられる<sup>(6)</sup>」などと、普遍法則を個人の様式と勘違いしていることを知るに至り、早急に原則を文章化して多くの人々に知って貰う必要があると痛感した。本論は、こうした事情を背景に、20万小節以上に及ぶ膨大な楽譜データを分析してロシア音楽に於ける旋律と言葉の有機的関係の法則と成立史を体系的にまとめたものである。

ソ連解体後<sup>(7)</sup>、ロシア正教の音楽研究が急速に進んだお陰で、ロシア語を伴う楽譜資料は正教会内で使用されていたネウマ譜による16世紀ズナーメンニ聖歌<sup>(8)</sup>にまで遡ることができる。このズナーメンニ聖歌の段階で、既に旋律と単語との有機的な対応が認められる。しかしピョートル大帝治世の18世紀初頭に普及した簡素な三声体合唱ジャンルではこの対応が後退、さらに西欧音楽の影響がそれに拍車を掛け、ロシア語を蔑ろにした旋律優先の時代となる。だが、本来「歌とは語られた言葉が音楽によって強調されたものである<sup>(9)</sup>」という西ヨーロッパで400年前から受け入れられてきた認識<sup>(10)</sup>が、ようやく1840年代から<sup>(11)</sup>ロシア国内にも浸透し、徐々に旋律とロシア語とが密接な相関関係を築いていくようになる。そしてアリャービエフ(1787～1851)、ダルゴムィーシスキイ(1813～69)ら19世紀半ばの作曲家たちによって統音論は精度を高め、ムーソルグスキイ(1839～1881)によってロシア音楽の統音論は完成したと言える。以降、現代に至るまで変わらない。

本論が扱うテーマは、ロシア国内も含めて先行研究が全く無い<sup>(12)</sup>ので、まず、統音論概要について整理し、次に譜例を用いて分かりやすく説明する。さらに統音論完成に至る歴史的形成過程を概観し、最後に、統音論成立後は逆に規則の破り方が作品の内容と深く関わっているという統音論反則の有効例を示す。

## Ⅰ. 統音論概要

### Ⅰ-1. 統音論の定義

論題にもある「統音論」とは、言語学の「統語論」に倣った筆者考案の専門用語で、リズム・旋律・ハーモニーの三要素を持った音楽という枠へのロシア語の組み込まれ方の法則を意味する。この新しい単語を用いた理由は二つある。第一に、「統音論」は今後大きく発展する可能性のある重要なテーマであるにも拘わらず、前述したようにロシア音楽学の領域で先行研究がなかったので、自ら考案せざるを得なかったこと、第二に、本稿のいわば応用編に相当する言葉と音楽の意味論的関連を体系的にまとめたロシアの近著『言葉と音楽～意味論的関連の弁論法<sup>(13)</sup>～』の中で「意味論 Semantics」という用語を使用していることを意識して、2007年のロシア文学会全国大会での本論初公開に際して音楽語法を

想定した上での「統語論 Syntax」という表現を用いた<sup>(14)</sup>ところ、多くの文学関係者から言語学的統語論と誤解しやすいと指摘を受けたからである。以下、声楽作品におけるロシア語と旋律の有機的な関係の法則を「統音論 Syntax of melody」と呼ぶ。

## I-2. 統音論の法則<sup>(15)</sup>

### 【大原則】

統音論はロシア語の持つ力点を活かした法則で、その大原則はイタリア語圏・ドイツ語圏同様に、ロシア語単語の力点と音楽的拍節は一致し、一致しない場合には必ず作曲家の特別な意図がある、ということである。具体的な力点位置は、楽譜上の各小節の

- (a) 第1強拍
- (b) 第2強拍——4拍子系なら3拍目、8分の6拍子なら「いちトットー、にいトットー」の「にい」の部分、など
- (c) 各拍の表——1拍を「ターアン」と数えた時の「ター」の部分

のいずれかである。統音論を細かく配慮する作品では、重要な単語の力点ほど(a)に配置される頻度が高く、単語の重要度に応じてこの順に優先される。ここまでが大原則である。

### 【準原則】

19世紀半ば以降はこれらの条件に加えて、さらにフレーズ中の

- (d) より長い音符
- (e) より高い音符
- (f) より強い音符
- (g) 稀に著しく低い音符

の上に置かれ、拍節的にだけでなく旋律的にも力点が強調されるようになる。逆に非力点音節は(d)~(f)には決して来ない。本論中では便宜上、ロシア語の力点音節・非力点音節位置がこれら(d)~(g)を配慮している場合を準原則と呼ぶ。

### 【補則】

その他、補則として、

- (h) 会話で力点が置かれぬ前置詞、接続詞、所有代名詞は(a)~(f)を避ける
- (i) 力点前後の音節が特に短いなど、会話や詩の朗唱により近い抑揚とリズムを持つ
- (j) 非力点音節には決して2音符以上を配さない

さらには、

- (k) 力点音節でもなるべく2音符以上に亘らない、即ち1音節1音符、

という傾向もはっきりと認められ、一層朗唱に近い形が実現する。ただし、詩の意味に連動して特定の単語を強調したい時には力点音節が2音符以上に対応することが稀にある。

### 【まとめ】

上記の大原則・準原則は力点位置に関するものであり、補則は非力点音節にも抵触する

内容であるが、実際には力点音節・非力点音節の相関関係こそが最も重要で、非力点音節が力点音節よりも音楽的に強調されることは絶対にない。これは、前頁の本項冒頭下線部をより現実の楽譜に即した言い換えである。

#### 【有効反則】

楽譜が現存する範囲では (a)～(c) は大体守られているが、イタリア音楽隆盛だった19世紀半サロン音楽の時代までは (d) 以降は殆ど無視され、ロシア語が発音しにくくて旋律重視の音楽が少なくなかった。その代表例がグリーンカの声乐作品である<sup>(16)</sup>。しかし徐々に統音論は精度を増し、1840年代以降は (d)～(k) がほぼ定着して、これらを外す場合には必ず、作曲者に何らかの意図があった。筆者が分析した範囲でのロシア音楽の場合は、

- ア) 正常ではない人間
- イ) 強い感情や疑念
- ウ) 民謡調
- エ) 聖歌風
- オ) 古い様式
- カ) 非ロシア的
- キ) 擬声音
- ク) その他

といった特殊な効果を狙う時にのみ、統音論の規則破りが生じる。このように意図を持って敢えて統音論を破る場合を、本論では有効反則と呼ぶ。

単なる歌詞への配慮不足と旋律重視以外の意図を持たずに統音論大原則を外すケースは、ドイツ語・イタリア語圏では「バーバリズム」と称して禁忌されている<sup>(17)</sup>。例えば、前述したグリーンカの反則はこのバーバリズムに含まれる。

## II. 統音論具体例

上記の (a)～(k) とは具体的にどのような現象なのか、楽譜上で説明しよう。なお、各譜例中にある力点母音の記号◆は筆者が便宜的に書き入れた。また以下の説明文中では、ロシア単語の力点音節に下線を施し、キリル文字の後ろの [ ] 内にラテン文字による翻字を併記してある。

### II-1. オペラ内の歌

譜例1：リームスキイ＝コールサコフ《不死身のカッシェーイ》(1902) 第2場  
〈カッシェーヴナの歌〉冒頭

ロシア音楽史上、15 という最多のオペラを残した作曲家リームスキイ＝コールサコフ (1844～1908) の 12 作目の作品である。悪の帝王の父親カッシェーイの命を狙う勇者たちを自慢の剣で手に掛けてやるという内容の、美しく勇ましい娘カッシェーヴナの歌。愛剣を持って歌うこの曲のキーワードは、無論「剣」である。曲は四分の四拍子で、1 拍目が第 1 強拍、3 拍目が第 2 強拍である。上段 1 小節目冒頭の単語 Меч [miech] は最重要単語の「剣」なので第 1 強拍に置かれている。これが統音論大原則 (a) である。続く мой [moj] は「私の」の意味で、さほど重要ではないので 2 拍目表に置かれている。大原則 (c) に当たる。заветный [zavietnyj] は「とっておきの」という 3 音節の形容詞で、力点がある第 2 音節 -вет- は大原則 (b) である第 2 強拍の 3 拍目表に置かれ、直前の非力点音節である第 1 音節の за- は十六分音符で短く処理されて 2 拍目裏の裏に配されている。同じく非力点音節の第 3 音節 -ный は 4 拍目表という大原則 (c) の位置に来ているが、力点音節よりも音符は短く、前頁「まとめ」にあるように、力点音節と非力点音節との相関関係においては統音論に忠実であり、話し言葉と全く同じイントネーションで発語でき、ここまでの 3 単語で「とっておきの私の剣よ」という句が完成する。

続く 3 単語も「親愛なる私の剣よ」という一つの句を形成している。この中では「私の」という мой [moj] は最も重要度が低いので、1 小節目最後の拍の裏の裏に十六分音符で処理され、逆に最重要単語である「友」друг [drug] は 2 小節目第 1 強拍 (即ち統音論大原則 (a)) に来ている。「親愛なる」という 3 音節の形容詞 дорогой [dorogoj] は力点音節の第 3 音節が第 2 強拍 (= 大原則 (c)) に置かれ、力点直前の音節は 2 拍目裏の裏で短く処理されている。

譜例下段は 2 小節内の 4 単語全部で一文を作っており、「(お前は) 賢きカッシェーヴナに勝利 (複数形) をもたらしている」という意味である。「賢き」вещей [vieshchiej]、「カッシェーヴナに」Кашевне [kashchievnie]、勝利 (複数形) を」победы [pobiedy]、「もたらしている」даёшь [daiošh] という各単語の力点音節は、譜例上段同様に大原則 (a) または (b) で処理されている。なお、「賢き」よりも「カッシェーヴナに」の方が単語の重要度は上なので、一見、この 2 単語を入れ替えて「賢き」を第 2 強拍に置くほうが統音論的にはより完成度が高いと思われるかもしれない。しかし「カッシェーヴナに Кашевне」は第 2 音節に力点を持つ単語なので、単純に配置換えしても力点音節 щев は第 1 強拍には来ず、完成度が高いどころかバーバリズム<sup>(18)</sup>を起こして音楽がガタガタに崩れてしまう。それよりも、このままのリズムと旋律を保つ方が歌としての完成度は高いし、統音論的にも全く問題ない。また譜例 1 の 4 つの小節は全て、準原則 (d) および補則 (i) (j) (k) も満たしている。

## II-2. オペラ内のモノローグ

譜例 2 : ムーソルグスキイ《ボリース・ゴドゥノーフ》(1872) 決定稿第 2 幕

〈ボリースのモノローグ〉冒頭

これはロシアオペラの最高傑作と言われるムーソルグスキイ (1839～1881) の代表作で、特にこの第2幕のモノローグを含む主人公ボリースの幾つかのモノローグは、統音論の精華と言える。「最高権力を握ってから…」というこのモノローグは、5脚弱強格のプーシキン原詩のリズム通り、まず冒頭「到達した」という動詞過去形 достиг [dostig]<sup>(19)</sup> の非力点音節 дос- が2拍目裏に、力点音節の -тиг が3拍目表に配されて、音楽の拍節と単語の力点位置が一致している。この曲は四分の三拍子なので大原則 (c) のケースに当たる。音楽的には冒頭から2小節目最後の8分休符までの3単語が一つのフレーズで、これは原詩の改行位置とも一致している。このフレーズの頂点となる単語が2小節目冒頭の形容詞「最高の」 вышей [vyshie] で、第1強拍に置かれている。大原則 (a) である。続く名詞「権力」 власти [vlasti] もキーワードであり、ゆっくりと発語したいので四分の三拍子の2拍目表と3拍目表に置かれている。一般の三拍子系では2拍目も3拍目も強拍扱いにはならないが、3拍目の裏に8分休符を置くことによって力点の無い -сти を短くして、結果的に вла- が長くなって力点が生じるように処理している。これは準原則 (d) のケースで、(d) は大原則 (a) ～ (c) に次いで統音論的には重要な手段である。ここまでで「私は最高権力を手に入れた」という文が出来上がる。

因みに1小節目最後の単語 я [ia] は「ヤー」と発音する母音で、一人称主格つまり「私は」の意味。この я の扱いが統音論的に最も軽くなっていることが、実はこのオペラ全体を理解する上で極めて重要である。というのも、ロシア史に実在した政治家ボリースは権力欲が強くて人殺しまで犯して出世したという従来の俗説<sup>(22)</sup>を覆すかのように、このオペラでのボリースは有能で良心的な為政者であり父親であるからだ。я は3小節目最後にも現れるが、二度とも最弱音節で処理されていることから、このモノローグのボリースが私心のない為政者であることが譜面上からはっきりと分かる。因みに現代のロシア史研究はボリース殺人者説に否定的で、有能な政治家と評価されている<sup>(23)</sup><sup>(24)</sup>。

次の音楽的フレーズは、спокойно までの残る3小節全部である。「6番目の」という順序数詞の шестой [shestoj] と副詞「既に」 уж [uzh] は、2単語まとめて弱・強・弱の3音節を構成し、原詩のリズムを保持している。非力点音節の шес- は八分休符後の1拍目裏、力点のある -той が2拍目表、уж は2拍目裏に配置されているので、このまま歌うだけでロシア語の力点に自然と一致する。3小節目後半に休符が入っているが、これは短い十六分休符なので音楽の区切りではない。ここではロシア語の句の纏まりを示すと共に、同じ音程に置かれている「年」 год [god] と「私は」 я の拍節の違いが、単に表・裏で強調するだけでなく、八分音符と十六分音符という音符の長さの違い（即ち準原則 (d)）も利用して、さらに明瞭に処理されている。

続く2単語は主人公ボリースの人物像を描写する上で重要である。まず「統治している」という動詞現在形 царствую [tsarstvuiu] は、国家の頂点に立つ人物の威厳を演出すべく、

聞き取りやすいように3音節全てを同じ音程上に並べて、大原則(a)と準原則(d)によって力点位置を強調し、続く副詞「平穩に」спокойно [spokojno] でこの譜例中の最高・最長音へ到達して、フレーズ中最も重要な表現であることが自然に達成されるように書かれている。спокойно の力点音節 -ко- は統音論の(a)(d)(e)を同時に満たしている。

この譜例2の5小節全てにおいて、補則「(j) 非力点音節には決して2音符以上を配さない (k) 力点音節でもなるべく2音符以上に亘らない、即ち1音節1音符、」が守られているのは言うまでもない。以上を続けて和訳すると、「私は最高権力を手に入れた、はや6年目、平穩に治めてはいる(か<sup>(25)</sup>)」という歌詞が完成する。

### II-3. 合唱曲

合唱の場合も同様であり、20世紀に入っても統音論は声楽作品の基本法則となっている。次の譜例3は、ソ連の映画監督エイゼンシテーイン(1898～1948)晩年の傑作《イワン雷帝》第1部冒頭の男声合唱である。映画では、冒頭にクレジットが出た後、時代背景説明の字幕テロップが出るまでの間に流れる音楽である。映画の舞台が16世紀なので、イントネーションに多少の古さを匂わせつつ、ロシア語の自然な抑揚に合わせて旋律とリズムが刻まれている。(譜例中の●は引き続き単語の力点位置を示している)

譜例3：プロコーフィエフ《イワン雷帝》(1944) 第1曲冒頭

ロシア語としては前半2小節と後半2小節で区切れて、二つの文章を作っている。まず前半2小節3単語はそれぞれ Туча [tucha] が名詞「雨雲」、чёрная [chiornaia] が形容詞「黒い」、поднимается [podnimaietsa] は動詞「立ちのぼっている」で、合わせて「黒い雨雲が立ちのぼり」と訳せる。力点音節は全て大原則(a)または(b)で処理されている。2小節目の поднимается という5音節を持つ長い単語は、第2力点を持つ音節 под- が第1強拍に置かれてはいるが、これによってむしろ多少の古さが感じられるだけでなく、プロコーフィエフは補則(i)を用いて力点音節直後の -ет- を短い音符にしているので結果的に歌った時は力点音節 -ма- が最も強調されるように書かれている。

後半2小節の4単語は кровью [krov'iu] が名詞「血によって」、алюю [aloiu] が形容詞「紅の」、заря [zaria] は名詞「暁」、умывается [umyvaietsa] が動詞「まみれている」の意味で、全体として「暁は深紅の血に染まっている→朝焼けの空は血の紅色」という意味になる。これは、ロシアが動乱の時代を経てイワン雷帝の恐怖政治によって近世中央集権国家を構築することを暗示した歌詞である。4単語とも力点音節は大原則(a)(b)に則っている。ここでの最重要単語は2小節の真ん中に跨っている「近世の夜明け」を意味する заря で、非力点音節 за- を前の小節の最後の拍裏という最弱拍に置き、力点

音節 -ря を次の小節冒頭の第1強拍に分けることによって、この単語が際立って強調されている。さらに алюと умывается は補則 (i) を効果的に用いることで、弾むようなリズムと共に冒頭で指示されているマルカート marc. (1音1音を明瞭に発音) が実行されやすくなっている。

以上、譜例3では大原則の他に、準原則 (d) よりも補則 (i) を活用することで、自然なロシア語のイントネーションを実現している。(j)(k)、つまり「1音節1音符」が保たれていることは言うまでもない。

## II-4. 歌曲

ムースルグスキイをはじめとするいわゆるロシア国民楽派と呼ばれる作曲家たちの時代に統音論が完成したので、ここではその次の世代の作曲家の歌曲を紹介しよう。アレーンスキイ (1861～1906) は数多くのピアノ曲を残し、ラフマーニノフ (1873～1943) の作曲の先生としても知られているが、歌曲も約60曲書いている。(譜例中の●は単語の力点位置を示している)

譜例4：アレーンスキイ〈灯りを点けないで〉op.38-3 (1894)

まず、この4小節中にある全ての単語の意味を説明する。冒頭は否定の助詞 Не [nie]、次の動詞命令形「点せ」зажигай [zazhigaj]、「灯火」という名詞 огня [ognia] の3単語を合わせて「灯りを点けないで」という文になる。十六分休符を挟んで、次は英語の in に相当する前置詞 Во [vo]、「闇・濃霧」という名詞 мгле [mglie] に形容詞「芳しい」душистой [dushistoj] と名詞「夜の」ночи [nochi] の4単語で「芳しい夜霧の中」になり、「楽しい」という述語副詞 отрадно [otradno]、人称代名詞「僕にとって」мне [mnie]、前置詞句「君と共に」с тобой [s toboj]、動詞不定形「座っていること」сидеть [sidet]、そして「二人きりで」という副詞 наедине [naiedinie] を合わせて、「君と一緒に二人きりで居るのが僕は楽しい」という文章が出来上がる。

次に、統音論の観点から分析しよう。この曲は八分の十二小節なので、拍子は「いちトットー・にトットー・さんトットー・よんトットー」と数え、「いち」が第1強拍、「さん」が第2強拍、「にい」「よん」がそれぞれ第3強拍となる。最初の文章では、зажигай の力点音節 гай は長い音符で第2力点に置かれ、この小節中の最高音でかつ音符の上にはクレッシェンドとアクセント記号がついており、大原則 (b) と準原則 (d)(e)(f) を同時に満たしている。次に重要な単語である огня の力点音節 ня は非力点音節 ог- の2倍の長さを持ち、第3強拍「よん」の所に置かれ、大原則 (c) と準原則 (d) に当て嵌



まっている。

次の文章では、冒頭にある最も重要度の低い前置詞 Bo が最軽量・最短の音符で処理され（即ち補則 (h)）、それに続く 8 単語の力点音節は、全て大原則 (a) (b) (c) のいずれかと補則 (d) を同時に満たし、さらにその中の 5 箇所（箇所）の音符にはアクセント記号も付いていて補則 (f) にも適している。これを日本語訳で確認してみると、統音論で強調されている歌詞は「芳しい夜の霧の中で、君と一緒に二人きりで居るのが僕は楽しい」となり、音楽が歌詞内容を積極的に表現する手助けとなっていることがわかる。譜例 1～3 と同様に、ここでも補則 (j) (k) 「1 音節 1 音符」が成立している。

## II-5. 演奏会用聖歌

聖歌のように拍数が不定で小節線のない曲の場合には、フレーズ内の強拍に力点が置かれる。音楽フレーズにおける強拍とは、大抵の場合フレーズの中央部にあり、アーチ型を描くようになっている。拍がないので、母音の「強・弱」ではなく「長・短」が力点・非力点の違いを表すことになる。従って、ここでは大原則 (a)～(c) は使用できず、音符の長さに関わる準原則 (d) や (i) が重要となる。

聖歌も教会内で実際の典礼用に歌われるのもと、作曲家が演奏会用に書き下ろしたものとがあるが、次の例はロシア正教会の公祈祷の一つである徹夜禱の形式をラフマーニノフが模して作曲した、演奏会用無伴奏混声四部合唱曲のソプラノ・パートである。

譜例 5：ラフマーニノフ《徹夜禱》op.37 (1915) 第 1 曲〈来たれ〉

冒頭の「アーメン」Аминь [amin'] はロシア語では第 2 音節に力点があり「アミン」と発音されるので、A- が二分音符であるのに対して力点音節の -ми<sup>ん</sup>ьには全音符が置かれ、しかもフェルマータがついて更に長く伸ばすことが求められている。

複縦線（縦の二重線）の次から聖歌本体が始まる。2 段目の途中まで小節線が無く、1 単語毎に一つの音楽的フレーズを形成して、その中でそれぞれ統音論が成立している。まず、「来たれ」という動詞の命令形 Приидите [priidite] は第 3 音節 -ди- に力点があるが、第 4 音節 -те も同じ長さで、一見力点が強調されていないかに見える。しかしこの 4 音は一つのフレーズを形成していて、「フレーズの最後は閉じる」という音楽フレーズの大原則を考慮すれば、同じ二分音符でも第 4 音節 -те は弱く軽く発音される上、第 3 音節 -ди- の直前が短い音符なので、統音論準原則 (d) が働き、結果的に、フレーズの中央でもある -ди- が最も強調されることになる。

次のフレーズは「叩頭（ぬかづ）かん」покло<sup>н</sup>имся [poklonimsia] という一単語で、

統音論通り、力点音節の НИМ が最も長い音符になっている。音符の上に書かれたクレッシェンド・ディミヌエンドの記号を見ると、この НИМ が音量の頂点になるよう指示されていて、準原則 (f) も当て嵌まっていることが分かる。ところでこの単語は、これまで挙げてきた譜例の中で初めて、1 音節 1 音符という補則 (j) (k) に反する例である。非力点音節である по- も -кло- も八分音符 2 つが配され、力点音節の -н им- は音符が 4 つも与えられている。しかし教会音楽に於いては、後述するように母音を長く伸ばすという聖歌の伝統があるので、単なる例外ではなく統音論有効反則工) に該当するものである。さらに、最後の音節 -ся だけが 1 音節 1 母音を守っていることにより、フレーズの最後が軽く自然に閉じられることまで成功している。以下、「王よ」Цареви [tsarievi]、「我らの」нашему [nashemu]、「神に」Бгу [bogu] の 3 単語にも同様の指摘が出来る。全体として、「アーメン。来たれ、王よ。我らの神に叩頭かん」という詩行が完成する。

### III. 統音論の歴史

#### III-1. 教会聖歌

本稿「0. はじめに」でも言及したように、現存する最古の 15 世紀ネウマ譜の時代から、ロシア語の力点の位置だけは音楽の中でもしっかりと確保されていた。次の譜例 6a は 17 世紀末のストロチノーエ・ムノゴローシエという、独自の記号で書かれた主に 3 声からなる聖歌で、今日では解読されてこのように五線譜に再現されている。<sup>(26)</sup> 譜例 6b で取り出しているのは、響きを豊かにする役割を担った最低声部で、歌詞との対応が見やすいので付記した。

譜例 6a：17 世紀末のロシア聖歌

譜例 6b：最低声部抜粋（力点記号は単語の下に）

これを見ると、拍子が不定であり小節線は使われていなかった時代であるが、ロシア語の力点音節に配された音符は全て、非力点音節よりも長くなっており、準原則 (d) に忠実であることがわかる。例えば、冒頭の祈りの言葉「ホサナ」осанна [osanna] では力点音節の -ca- が前後の二倍の長さであるし、「いと高き所では」вышних [vyshnikh] の вы- や「幸多し」Благословен [blagoslovién] の вн など、鍵となるロシア語の力点音節は全て非力点音節の二倍の長さで書かれている。そして最も重要な単語「主の、神の」

を現す Господне [gospodnie] の力点音節 -co- は非力点音節の八倍の長さにも伸ばされている。聖歌は神との対話が前提だった<sup>(27)</sup>ので、特にロシア語のイントネーションが大切に音楽化されたと考えられる。

### Ⅲ-2. カント

譜例 6 とほぼ同時代の 17 世紀後半に、カント кант<sup>(28)</sup> という新しい声楽形態が大いに普及・発展した。恐らくはポーランド経由で入り、ロシア・ウクライナ・ベラルーシの広範囲の教会内外で流行した簡素な三声体の合唱で、上 2 声部は、次の譜例 7 のように三度音程<sup>(29)</sup>の距離で平行に動く型と、1 フレーズずらして追いかけてくるカノン型があり、その下に和音を支える柱としてのバスが付く。単純明快な音楽を重視したためにロシア語の処理が極めて雑になった。特に教会外で歌われる世俗カントは為政者を賛美する歌が多く、同じような歌詞に幾通りもの旋律が付けられていることから、歌詞内容を伝えるよりも人の声で賑やかすることが目的だった<sup>(30)</sup>と考えられる。

譜例 7：1700 年初頭の〈ピョートル大帝を讃えるカント〉

この譜例 7 はピョートル大帝 (1682～1725 在位) を讃える世俗カントの代表的な歌詞を持ったもので、1700 年前後の作<sup>(31)</sup>。譜例 6 とは時代が離れていないが、こちらは当時から五線譜を使用した楽譜で記されていた。しかし楽譜への歌詞の書き方は大雑把で、小節線も現在とは異なる使い方だった。この譜例では現代楽譜に書き換えてある。Орле [orlie] российский [rossijskij] торжествуй [torzhiestvuj] со [so] нами [nami] は「ロシアの勇者を我らと共に称えん」という歌詞であるが、統音論に適っているのは 4 単語中「ロシアの」российскийと「我らと」намиだけで、肝腎の冒頭単語「勇者を」Орлеは完全に力点音節と非力点音節が逆に強調されているし、「称えん」も音符こそ長いが強拍には置かれていないし、強拍には堂々と非力点母音が置かれている。さらには 3 小節目では 3 拍目表に前置詞 соが置かれ、直前の力点音節 ствуйと全く格差が付いていない。つまり、全体として本稿 I-2 で記した「まとめ」に反しているのである。

カントに統音論違反が多い原因は、筆者が分析した範囲では、カントが必ず完全小節で始まる拍節で書かれているので、音楽が必ず強拍から始まってしまう点にある。他方、ロシア語はしばしば第 2 音節以降に力点が置かれているので、そのまま配置すると、非力点音節が第 1 強拍位置に来てしまい、結果、統音論を崩し、不自然なイントネーションになってしまうのである。この譜例でも一小節目 Орлеと 3 小節目 торжествуйがその典型例である。

### Ⅲ-3. 歌謡カント

世俗カントの出現のお陰で、それまで教会音楽が支配的だったロシアの音楽世界は広がり、軍隊の行進や舞踏会や民衆の集会など、教会外の様々なシーンで音楽が不可欠となっていた。本来合唱ジャンルだったカントは、より手軽に楽しめる独奏曲へと徐々に変化し、下2声がヴァイオリンやチェンバロ、フルートなどの楽器に取って代わる歌謡カントが生まれた<sup>(32)</sup>。また、長年ドイツ語圏で生活していたアンナ女帝（1730～40在位）の時代にドイツ語・フランス語の歌謡がロシアに流入し、さらにイタリアから宮廷へ多くの楽士が来露したことによって、上流社会では西ヨーロッパの音楽スタイルが普及した。その結果、18世紀半ばの50年間に、歌謡カントをはじめ、西欧様式の aria、「本の詩歌」<sup>(33)</sup>、「ロシア詩歌」<sup>(34)</sup>と呼ばれる新しい声楽ジャンルが次々に生まれ、最後に、抒情的歌詞をもつ器楽伴奏付き芸術音楽の歌曲「ロマンス」が登場する。「ロマンス」に至るまでの各ジャンルは、カント以来の伝統である形式重視の音楽（例えばメヌエット、シチリアーナ、牧歌など）だったり、詩との分化が不明瞭だった<sup>(35)</sup>ので、音楽内でのロシア語の扱いには無理があった。尤も、時代が下るにつれてロシア語への配慮が増し、「ロシア詩歌」では明らかに統音論が認められる。

譜例8：作者不明、18世紀半ばの歌謡カント

これはメヌエット様式にロシア語を流し込んだ歌謡カント<sup>(36)</sup>である。メヌエットとは遅いテンポの三拍子の舞曲で、1拍目が強拍になっている。ところがこの譜例に付いている3つのロシア語「何という」Какую [kakuiu] 「喜びを」 радость [radost'] 「(私は) 感じているのだろう」ощущаю [oshchushchaiu] を見ると、2小節目の р- と4小節目の -ща- 以外は統音論が成立していない。特に1小節目は非力点音節と力点音節が逆転して、バーバリズム<sup>(37)</sup>を起こしている。3・4小節目に渡る3番目の単語 ощущаюも非力点音節 о- が最も長い音符で強調されてしまっている。とはいうものの、譜例7の世俗カントよりも旋律線がかなり滑らかになってきてはいる。

### Ⅲ-4. 初期のロマンス

前項で述べたように、18世紀後半にロマンスという芸術歌曲ジャンルが誕生する。その発祥には諸説あるが、いずれにしても、当時のロシア上流社会ではイタリアオペラやフランス語歌曲、ドイツ語歌曲が広く普及していたので、誕生したばかりのロマンスもロシ

ア語の抑揚は軽視されたまま、旋律と歌唱技巧が重視された。しかし、ともかくも独唱曲だったので、歌い手が歌詞の意味をより明確に伝えるべく、統音論の大原則・準原則ともに復活したと考えられる。<sup>(38)</sup> 次の譜例9は、西欧の影響を受けた声楽の技巧コロラトゥーラとロシア歌曲とが融合した最も有名なロマンス〈夜泣き鶯〉(1827)の繰り返し部分である。歌唱技巧が最重視された結果、キーワードの「夜泣き鶯」Соловей [Soloviej] さえ、力点音節 -вей よりも非力点音節 со-の方が派手な装飾音符で強調され、ロシア語自体は不自然な響きになっている。5・6小節目の形容詞「豊かな声を持った」голосистый も非力点音節 -стый に装飾音符が付いているので、せっかく第2強拍に置いてあっても第1強拍に配置された力点音節 -си- より目立ってしまっている。(譜例中の◆は単語の力点位置を示している)

譜例9：アリヤービエフ〈夜泣き鶯〉(1827) 繰り返し部分

しかしこの〈夜泣き鶯〉の作曲者アリヤービエフは、ほぼこの曲を最後に旋律と歌唱技巧重視の作風から転換し、統音論を意識するようになる。実際、翌1828年に作曲された〈晩の鐘〉では付点のリズムやアウフタクトを多用して、原詩のリズムを丁寧に音楽化している。<sup>(39)</sup>

### Ⅲ-5. 統音論成立前・後の違い

統音論完成前と後とでは、どれほどロシア語の扱いや旋律線に違いが出るのか。同じ歌詞に別の時代の作曲家が曲を付けたロマンスを比較してみよう。プーシキン(1799-1837)の詩「歌わないでおくれ、美しい人よ」(1828 初稿・改訂稿)には50人以上の作曲家が音楽を付けており、筆者の手持ち楽譜だけでもグリーンカ、N.A. ティトーフ(1800～75)、バラーキレフ(1836～1910)、リームスキイ=コールサコフ、ラフマーニノフの5曲があり、統音論の扱い方の違いが大変比較しやすい。ここでは、最初期のグリーンカと最も有名なラフマーニノフのものを見る。

原詩は1連4行、計4連からなる4脚弱強格であるが、ここではそのうちの第2連の1行目と2行目の部分を分析する。まず、原詩は次のように改行されている。

Увы! Нап/о/мин ают мне 「ああ! 思い起こさせる 僕に」

твои жестоки/е/нап евы 「君の 残酷な 歌の調べは」

(次行以下で「故郷に残してきた愛しい恋人を」と続く)

4脚ではあるが、下線部を数えても分かるように、この2行に関しては力点が3つしかなくて一つ不足している。プーシキンは1行目の/o/ および2行目の/e/を形式上第2力点と解釈して処理している(譜例中では◆印が第1力点、↓印が第2力点)。<sup>(42)</sup> 勿論、第2力点という名称ではあるが、実際の詩の朗読では非力点音節と変わらない。

譜例 10a：グリーンカ〈歌わないでおくれ、美しい人よ〉（1828）

グリーンカの場合、1小節目最後の音符から始まる4小節が主旋律となっていて、これは曲の冒頭で現れる主旋律と全く同じである。八分の六拍子のこの旋律に上記の詩行をそのまま配置しているだけなので、第1力点と第2力点が全く同等に処理されてしまい、特に、最後の小節第1強拍にある二つ目の↓（歌詞では-/e/に当たる部分）は形容詞語尾の最後の音節で、通常のロシア語では書き言葉でも話し言葉でも決して強調されないとこころなので、とても奇異に響く。これは統音論大原則【まとめ】への違反である。また補則の「1音節1音符」は守られているものの準原則は全て無視されている。さらには、冒頭旋律を単純に繰り返して使用している為に、郷愁を誘う歌詞に暢気な舞曲風の旋律とリズムが付いていて、詩の内容と音楽との不一致も生じている。

譜例 10b：ラフマーニノフ〈歌わないでおくれ、美しい人よ〉（1892）

一方、ラフマーニノフのロマンスは四分の四拍子、語られる言葉を伝えることを優先させているので、第2力点は消滅している。ただし、第2力点を完全に無視しているわけではない。譜例 10b の1小節目の↓は4拍目表という大原則(c)に置かれ、力点音節-na-は次の小節の第1強拍すなわち大原則(a)に配置されていて、単語内での力点の重要度が完璧に保たれている。グリーンカでは無造作に扱われた第2力点を持つもう一つの単語 жестоки/e/も、譜例 10b 右の□内にあるように、力点母音-to-は最も強い2拍目第1表拍に、第2力点音節は2番目に強い2拍目第2表拍に配分するという細かい配慮がなされている。力点音節が最も長く高く強く、かつその前後は短い音符で処理されていて、準原則(d)(e)(f)補則(i)(j)が成立しているのは言うまでもなく、モチーフの終わりを2回ともディミヌエンドで閉じ、加えて「僕に」мне という重要単語の力点音節だけ敢えて2音符に振り分けて効果的に強調している。しかも「ああ！」Увы! という溜め息を弱音で始め、休符を挟んで「この僕に思い出させるんだよ」を強音でゆったりと歌ったあと、譜例内の2つの□囲みを見ても分かるように、同じ旋律をただ繰り返すのではなく、モチーフを変奏させ2回目はぎゅっと凝縮させてより緊張感を高めて「君の残酷な調べ」というロシア語を効果的に語らせている。

統音論確立以前と以後との違いは、上記比較によっても容易に理解できるであろう。ムーソルグスキイ以降の作曲家たちは皆、ラフマーニノフのようにロシア語を配慮し、その上で個性ある声楽作品を残し、現在に至っている。

#### IV. 統音論の有効反則

本稿 I-2 で述べたように、ロシア音楽に於ける統音論は時代が下るにつれて次第に精度を増し、1840 年代以降は準原則 (d)～(k) もほぼ定着して、これらを外す場合には必ず、作曲者に何らかの意図があり、逆にそれを狙って効果的に統音論を破る作品も現れるようになった。以下、その意図別に用例を紹介する。

##### IV-1. 登場人物の心理状態や歌詞の内容を活かす

###### ア) 正常ではない人間

II-2 で取り上げたムースルグスキの《ボリス・ゴドゥノフ》は、ロシア音楽に於ける統音論の典型例のような存在ではあるが、実は酔っ払いが歌う決定稿第 1 幕第 2 場〈ワルラームの歌〉と同第 4 幕第 2 場〈一度目の聖愚者の歌〉において、規則を意図的かつ効果的に外している。(譜例中の<sup>(45)</sup>■は単語の力点位置を示している)

譜例 11：ムースルグスキ《ボリス・ゴドゥノフ》〈一度目の聖愚者の歌〉より

聖愚者とはロシア正教会独特の存在で、狂人を装って真実を語り、御法度の為政者批判などを行っていた。<sup>(46)</sup>初めて登場する第 4 幕第 2 場では、「月が昇る、仔猫が鳴く。聖愚者よ、立ち上がれ。キリストに祈るのだ。」と唐突に歌い出して、狂人と思われていることを示す場面であり、この歌にも統音論から外れている箇所が幾つもある。抜粋した上記譜例中には、大きく分けて 2 種類の違反が認められる。

最初の 3 小節は四分の三拍子の拍節とロシア語の力点位置は一致しているので大原則 (a)～(c) は守られているが、□印で囲んだ 2 箇所が準原則 (e) (f) を破っている。まず「立ち上がれ」という動詞命令形 вставай [vstavaj] では、非力点音節の вста- が最高音でしかもクレッシェンドの頂点に置かれているため、旋律的には力点音節 -вай よりも強調され、その結果、奇妙な抑揚が耳につく効果が生まれて、常軌を逸した聖愚者に相応しい歌となっている。二つ目の□印の「祈れ」という動詞命令形も помолися [pomolicia] も全く同様である。つまり力点音節 -ли- は 3 拍目表にあり大原則 (c) に当て嵌まっているものの、音楽的には非力点音節 -мо- の方が遥かに強調されているのである。

もう 1 種類の違反は、力点音節と非力点音節の逆転、つまりバーバリズムである。これは最後の小節の○印で生じ、念を押すかのように、譜例で省略した続きの小節でもう一度繰り返している。Христу [khrictu] とは聖愚者にとって最も大切な単語である「キリスト (へ)」という意味で、この力点音節を裏拍に置く大原則破りを犯すことによって、聖愚者の異常ぶりがさらに強調されている。

しかもムースルグスキは聖愚者に愚かな歌を歌わせたままに放置したのではなく、真

実を代弁する予言者として登場するオペラ最終場面での〈二度目の聖愚者の歌〉では、譜例 11 と全く同じ旋律に「ロシアにはまだ闇が続き民衆は苦しむだろう」という歌詞をつけて規則違反を皆無にして歌わせ、歌詞内容だけでなく言葉の処理からも、聖愚者が実は正常な人間でこの場面では真実を語っていること、即ち〈一度目の聖愚者の歌〉では意図があつて外したことまで分かる仕掛けになっている。

〈聖愚者の歌〉では同じ旋律の歌を二度登場させることによって、統音論を破る意図が聴き手に伝わるようになってきているが、《ボリース・ゴドゥノーフ》の中で禁則を犯しているもう一つの例である〈ワルラームの歌〉の場合は、同じ単語のリフレインに於いて一度目に外し二度目で収まる、という手法を用いることによって、酔っぱらったワルラームが酔いに任せて乱雑なロシア語を発したあとで慌てて訂正するという演出が隠されている。

#### イ) 強い感情や疑念

歌曲やオペラにはしばしば使われる手法である。ここではチャイコフスキの《エヴゲーニイ・オネーギン》(1878) を挙げる。筆者が分析した範囲では、チャイコフスキは言葉を犠牲にして旋律を重視し、統音論的には時代遅れの作曲家だったと言わざるを得ない。このオペラでも、大原則には忠実であるが、準原則や補則 (j) (k) を破る箇所が非常に多くて、歌いにくい原因になっている。ただ、オペラ中最も有名な〈タチヤーナの手紙の場面〉とこの〈レーンスキイのアリア〉には、作品内容に適った違反があり、この2曲がオペラの主題解釈からも物語展開においても鍵になることから、チャイコフスキが意図的に外したと推測できる。ここでは〈レーンスキイのアリア〉を例に、実際にチャイコフスキの仕掛けを分析する。(譜例中の◆は単語の力点位置を示している)<sup>(47)</sup>

譜例 12：チャイコフスキ《エヴゲーニイ・オネーギン》第2幕第2場  
〈レーンスキイのアリア〉冒頭

このアリア冒頭ではレーンスキイの心には迷いがあり、親友オネーギンとの決闘を戸惑っている。Куда, куда, куда вы удалились, весны моей златые дни? の逐語訳は「何処へ、何処へ、何処へ、お前たちは遠のいてしまったのだ？ 青春の 私の 黄金の 日々よ？」、意訳は「何処へ、何処へ、何処へ消え去ってしまったのだ、我が青春の黄金の日々よ？」となる。この疑念の心が3箇所の統音論破りに反映されており、反則は全て非力点音節が準原則 (e) に来てしまっているケースである。3つの□印を見ると、◆がついていない音節が高い音程になっていることが一見して分かるだろう。特に二つ目の「遠のいてしまった」という動詞過去形 удалились [udalilis'] の非力点音節 -да と、3番目の形容詞「黄金の」златые [zlatyie] の最後の母音 -e は、通常の発語では絶対に有り得ない高音処理がされており、レーンスキイの不安・疑念が最高潮に達したことが描写さ



れている。

しかし、この部分だけしかなかったら、統音論破りの常習犯であるチャイコフスキの意図は明確にはならなかつただろう。実はアリアの終結部でこの歌詞が繰り返されており、冒頭で起こした規則違反を全て回収し、統音論に忠実に処理しているのである。この終結部の存在によって、アリアを歌っている過程でレーンスキイの心の迷いが次第に薄れ、決闘への覚悟が決まったかのように冷静さを取り戻した様子が、音楽・歌詞内容だけでなくロシア語の抑揚面でも演出されるのである。

#### IV-2. 歌全体の時代や様式を変える

##### ウ) 民謡調

広大なロシア・フォークロアの世界には、語り中心、舞踊優先、旋律重視など、様々なジャンルがあり、ジャンルの特徴に応じてロシア語の扱い方が全く異なる。芸術音楽に取り入れられるものは旋律重視の叙情歌が多く、統音論は当て嵌まらない。

譜例 13：ラフマーニノフ《6つの歌曲》op.4-5 〈Уж ты, нива моя〉 冒頭

この曲は五音音階<sup>(48)</sup>で変拍子<sup>(49)</sup>、しかも混合拍子との入れ替わりになっており、民謡の叙情歌を連想させる。それだけでなく、2箇所<sup>(50)</sup>の○印のように主に準原則(d)を破って力点のない音節を強調したり長く延ばしたりして、民謡の「延べ歌」<sup>(51)</sup>的な朴訥さが出ている。

##### エ) 聖歌風

ロシア聖歌は楽譜が現存するものだけでも15世紀から現代まで広い時代に渡り、形式も単旋律から何十声部にも分かれた複雑な合唱まで様々なので、一口でその特徴をまとめるのは困難であるが、III-1の譜例6にもあるように、特に重要な単語や曲最後の単語の力点音節を非常に長く延ばす傾向がある。实例は本稿II-5を参照されたい。

##### オ) 古い様式

統音論後の時代では、統音論大原則を崩すだけで、古い様式感が出る。

譜例 14. プロコフィエフ《アレクサードル・ネーフスキイ》(1939) 第2曲

〈アレクサードル・ネーフスキイの歌〉よりバス声部抜粋

プロコフィエフは《アレクサードル・ネーフスキイ》の中で度々法則破りをしており、その最たる例がこの曲である。曲全体はABA'の三部形式で書かれているが、より

描写的な中間部 B では現代的な力点処理をしているのに対し、主部 A と再現部 A' では古さや茫洋感を表現するために何度も法則を外している。譜例左は A 部分からの抜粋、右側は A' 最後の部分で、2つの譜例は共に、アルト・テノール・バスの三声体合唱のバス声部抜粋である。力点音節の位置は大原則を守っているものの、準原則 (d)～(g) の全てにおいて力点音節  $\blacktriangle$  よりも非力点母音 -e および -ppd のほうが遥かに強調され、古い時代を連想される。因みに、物語は 13 世紀が舞台であるが、当時の音楽がどのようなものだったのか全く資料が残っていないので、主部と再現部の音楽は 18 世紀世俗カントを模した形式になっている。

#### カ) 非ロシア的

非ロシア的な処理の代表はストラヴィーンスキイ (1882～1971) である。彼の歌曲全 43 曲中、15 曲で意図的に原則を外している。ストラヴィーンスキイの場合は大原則を破るケースであり、特にはっきりとその主張が現れているのが《3つの日本の抒情詩》(1912～13) と《4つのロシアの歌》(1918～19) である。前者に関しては、初演当時からロシア人歌手達が「歌いにくい」と苦情を連発したことが伝えられているが、1913 年の雑誌『音楽』159 号の中で、自ら次のように解説している。「力点がない日本語では、詩にも力点がない。この原則に則って歌曲の創作を試みた。具体的には、力点のある長音節に短い音符を配してみた。ヨーロッパ言語に日本語の線的なデクラメーションを当てはめるのは愚拳かもしれないが、私個人にとっては価値あるものだ。<sup>(52)</sup>」

譜例 15：ストラヴィーンスキイ《3つの日本の抒情詩》より第 1 曲〈アカヒト〉

本人の説明通り、譜例中の力点音節の印  $\blacktriangle$  は全て四分の三拍子の裏拍に来ている。力点音節と非力点音節の逆転、つまり、バーバリズムである。この傾向が昂じて《プライベートゥキ》(1914) や《4つのロシアの歌》が作曲され、ロシアから亡命後のストラヴィーンスキイは、ロシア・フォークロアを敢えて非ロシア的に表現することで、ロシアを意識したといえるかもしれない。

### IV-3. その他

#### キ) 擬声音

声楽パートを響きの一つとして扱っているケースを挙げる。

譜例 16：ショスタコーヴィチ交響曲第 13 番 (1962) 第三楽章〈商店にて〉

有効反則を起こしているのは冒頭の「彼女たちは」они [oni] という単語である。力点音節は後半の-ниであるが、延々と引き延ばされるのは非力点音節の前半o-で、発音は「ア」。言葉というよりも擬声語のような効果を生み出して、静寂の中から不気味な情景が浮かび上がって来る。

## V. 終わりに

ざっとではあるが、統音論基礎の全体像を紹介することが出来た。統音論に注目することによって、グリーンカは決して「ロシア音楽の父」ではないことが、データから既に客観的に証明済みである。同様に、チャイコフスキが声楽においては非ロシア的であることも立証でき、これは筆者が次の論文でまとめる予定である。

今後、他のロシア音楽研究者たちが歌劇や声楽作品を扱う際には、本論が土台となり得る筈である。その分析結果やデータを積み重ねていくことによって、「グリーンカから始まるロシア音楽史<sup>(54)</sup>」や「グリーンカはその高度な音楽性で際立っている<sup>(55)</sup>」といった事実とは異なるソ連時代のプロパガンダを、我々日本人研究者が率先して声楽分野から全面的に見直すことが可能となり、古い文字情報によるロシア音楽と実際に鳴り響くロシア音楽との矛盾が解消できる日も遠くないであろう。

### —注

- (1) 一柳富美子「声楽作品におけるグリーンカの保守性～同時代人のアリャービエフ、ダルゴムイーシスキとの比較を通して～」ロシア文学会全国大会第61回研究発表会、2011年10月08日、於慶應大学
- (2) 一柳富美子「《エヴゲーニイ・オネーギン》プーシキンからチャイコフスキへ～原詩の音楽的処理を探る～」和光大学表現学部紀要11号(2010年度) pp.207-220
- (3) The Beatles The Beatles. TOCP-710211～36. EMI ミュージックジャパン, 2009.
- (4) ヴァルター・デュル(村田千尋訳)「声楽作品の作曲原理」音楽之友社、2009年  
渡邊護「ドイツ歌曲の歴史」音楽之友社、1997  
ピエール・ベルナック(林田きみ子訳)「フランス歌曲の演奏と解釈」音楽之友社、1987
- (5) ロシア文学会関東支部修士論文発表会、2006年6月2日、於東京大学
- (6) 日本音楽学会第58回全国大会研究発表、2007年9月30日、於宮城学院女子大学
- (7) 1922年に始まる教会弾圧により、ソ連時代は徹底的にロシア正教が迫害された。同様に教会音楽も、1985年3月のペレストロイカを迎えるまで一切の公式演奏も研究も禁止されていた。
- (8) 五線譜ではない特別の記号を用いて記譜された典礼聖歌。早くから解読されたものもある一方で、解読不能とされた楽譜もあったが、今世紀に入ってから次々に研究論文が出され、五線譜化されている。その1つが注26の参考文献である。
- (9) デュル、前掲書、17頁
- (10) デュル、前掲書、299頁
- (11) 本研究の進展と共に、この年代は今後変動する可能性がある。
- (12) ソ連時代を含むロシア国内での従来研究はすべて、個々の作曲家の旋律様式や和声まで組み込んだ総括的な分析のみだったので、本論が扱う最も基本的な力点関係やその歴史の変遷は全く扱われていない。つまり、「先行研究」という表現に相応しい研究は存在しない。なお、筆者が本稿の応用

論を 2012 年度ロシア文学学会誌に投稿した際、従来研究と本稿との違いを全く理解していない専門外の査読者の一人が、あたかも「先行研究」が存在するような不当な評文を公表した事実があったことを付記しておく。

- (13) I.Stepanova, Slovo i muzyka.: Dialektika semanticheskikh svyazej. M.,2002.
- (14) 一柳富美子「音楽と言葉～芸術音楽における旋律とロシア語の統語論～」ロシア文学学会全国大会第 57 回研究発表会、2007 年 10 月 27 日、於千葉大学
- (15) この項は和光大学表現学部紀要 11 号でも簡単に紹介し、内容が一部重複している。
- (16) 一柳富美子「声楽作品におけるグリーンカの「保守性」～同時代人のアリャービエフ、ダルゴムィーシスキイとの比較を通して～」日本音楽学会第 62 回全国大会研究発表、2011 年 11 月 6 日、於東京大学
- (17) デュル、前掲書、9 頁
- (18) 注 16 及び本稿 I -2 の「有効反則」参照。
- (19) 定型詩の韻律において、1 行中に単語の力点が 5 箇所あるものを 5 脚という。また、行が力点音節・非力点音節の順に母音が並ぶ単語で開始され、行の終わりまで同じ律で整っていたら強弱格または長短格（ドイツ詩学ではトロヘウス、ロシア詩学ではホレイ）と呼び、その逆、つまり各詩行が非力点音節・力点音節の順に連なる律を弱強格または短長格（同じくヤンプス、ヤンプ）と呼ぶ。従って「5 脚弱強格」とは、1 行に力点音節が 5 箇所あり、非力点音節で各行が開始されている定型詩で、各行は必ず「弱・強・弱・強・弱・強・弱・強・弱・強・弱・強・弱・強・弱・強」の律を形成している。
- (20) Pushkin A .S. Boris Godunov. Polnoe sobranie sochnenij v 10 tomakh. 5-yj tom. L., 1978, 4-e izd. p.207.
- (21) 特定の舞曲では三拍子の第 1 拍以外が強拍になる。3 拍目が強拍となるマズルカはその一例。ここでの三拍子は非常にゆっくりとしたテンポなので舞曲的な意味は皆無で、台詞をゆっくりと発音する為の拍子設定と考えられる。
- (22) Karamzin, N.M. Istorii Gosudarstva Rossijskogo. 1803-26. カラムジンが「ロシア国家史」で採用したポリース・ゴドゥノーフ殺人者説をプーシキンも自作の劇詩で踏襲しており、19 世紀半ばは一般的だった。ムーソルグスキイの《ポリース・ゴドゥノーフ》では主人公が殺人を犯したかは不明確なまま、苦悩する為政者の側面が強調されて描かれている。
- (23) ウォーンズ（粟生沢猛夫監修）「ロシア皇帝歴代誌」創元社、2001 年、67 頁。
- (24) 粟生沢猛夫「ポリース・ゴドゥノーフと偽のドミトリー」山川出版社、1997 年。
- (25) この譜例の次の小節から「しかし」という接続詞及び「苦悩する我が魂に幸福はない」という独白が続く。
- (26) Konotop A .V. Russkoie strochnoie mnogogolosie. M.,2005. p.238.
- (27) 半田元夫、他「キリスト教史Ⅰ～Ⅲ」山川出版社、1977～78 年、  
ジョン・ハーパー（佐々木勉他訳）「中世キリスト教の典礼と音楽」教文館、2000 年。
- (28) Keldysh, Y.V. Istoria Russkoj Muzyki v 10 tomakh. 2-oj tom.M.,1984, pp.38-44. ラテン語の「cantus」に由来。
- (29) 音程とは楽典用語で、音と音との距離のこと。3 度というのは、例えばドとミ、レとファの 2 音間の距離を指し、2 度というのはドとレ、ミとファのように隣り合う 2 音間の距離を指す。
- (30) Vasil'ieva, E.E. (red.) Russkie kanty. StPb.,2002.
- (31) Keldysh, 前掲書. p.279.
- (32) 《Posviashchaisia leia Vielichestvu（偉大なる陛下に捧ぐ）》という 2000 年にサンクトペテルブルグで出た CD には、〈ピョートル大帝の死を悼むカント〉と題された声楽曲が、鍵盤楽器伴奏付きの独唱曲だった。曲の内容から見て、1725 年頃の成立と思われる。
- (33) Keldysh, 前掲書. pp.153-183.
- (34) Lievasheva, O.E. Istoria Russkoj Muzyki v 10 tomakh. 2-oj tom.M.,1984, pp.184-215. ロシア語では「rossijskaia piesnia」と言い、詩と音楽とが未分化だったという事実から、「ロシア詩歌」

と訳出したが、ロシア音楽事典（カワイ出版、2006）で事典監修者でもある森田稔は実態を知らずに「ロシア歌謡」という見出しで執筆している。因みにこの事典には記述の誤りが非常に多く、「ロシア歌謡」の項目も含めて全く信頼できない。

- (35) Keldysh, 前掲書, pp.164-215.
- (36) Keldysh, 前掲書, p.303.
- (37) 注 17 参照。
- (38) その他に、ロシアの作詩法が音節詩法から音節力点詩法へ変化したことも、統音論復活の背景にあると考えられる。この点に関しては、別の論文で言及したい。
- (39) 注 13 および注 15 参照。
- (40) Pushkin A. S. Stikhatvorienia. 1827-1836. Polnoe sobranie sochnenij v 10 tomakh. 3-ij tom. L., 1977, 4- e izd. p.64, p417.
- (41) 注 19 参照のこと。
- (42) 川崎隆司「ロシア詩の歴史」恒文社、1993年、294頁。日本の近代短歌や俳句が字余りや字足らずを頻繁に使っているように、ロシアでは18世紀の頃から、ピルリーヒイ pirrikhij（短々格）やスカンドーフカ skandovka（力点のない音節も詩格に合わせて力点を付けて読むこと）といった手法を取り入れて韻律の欠点を補い、詩格を整えていた。ここでの第2力点はスカンドーフカの一つ。
- (43) 楽典において、四分音符を八分音符2つに分ける場合は、本稿I-2大原則(c)のように「ター・アン」と表拍（オモテハク）+裏拍（ウラハク）に数える。さらに四分音符を十六分音符4つに分ける場合は、「タ・タ・タ・タ」と〔第1表拍+第1裏拍〕+〔第2表拍+第2裏拍〕と分割して数える。
- (44) ラフマーニノフの声楽作品については、さらに以下の文献を参照のこと。  
一柳富美子「ラフマニノフ：明らかになる素顔」東洋書店、2012年、21-48頁。
- (45) 一柳富美子「ムソルグスキー：「展覧会の絵」の真実」東洋書店、2007年、27-30頁。ムソルグスキーは《ボリス・ゴドゥノフ》のスコアを2種類残しており、場面構成も一部異なっているので、どちらの稿に即して言及しているのが明瞭になるように、通常は1869年に完成した楽譜を「初稿」、1872年のものを「決定稿」と呼んで区別している。
- (46) 一柳、前掲書、34頁。
- (47) 一柳富美子「《エヴゲーニイ・オネーギン》プーシキンからチャイコフスキーへ」、『和光大学表現学部紀要』第11号（2010年）、215-218頁。
- (48) 日本の民謡や演歌に見られる「ヨナヌキ」のように、1オクターヴに五つの音が含まれる音階。
- (49) 楽曲内で頻りに拍子に変化すること。
- (50) 五拍子（=二拍子+三拍子）のように異種の拍子が組み合わさって出来た拍子。譜例中では四分の七拍子がそれである。
- (51) 伊東一郎「ロシア音楽事典」カワイ出版、2006年、347頁。踊りや遊戯を伴わずに歌われる、緩やかなテンポの叙情歌。
- (52) Stravinskij, I.F., Vokal'naia Muzika. M., 1982, p.193.
- (53) 注 16。
- (54) フランシス・マース（森田稔、他共訳）「ロシア音楽史」春秋社、2006年、他多数。
- (55) 森田稔「ロシア音楽の魅力」東洋書店、2008年、3頁。