



Title	ルーマニア民俗音楽の「性格」をめぐって：エネスク《ヴァイオリン・ソナタ第3番》に関するいくつかの論点
Author(s)	伊東, 信宏
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2005, 39, p. 1-22
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/6246
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ルーマニア民俗音楽の「性格」をめぐって： エネスク《ヴァイオリン・ソナタ第3番》 に関するいくつかの論点

伊 東 信 宏

1. エネスクとバルトークの共演

1924年10月、ジョルジェ・エネスク（1881-1955年）は、ベーラ・バルトーク（1881-1945年）と共演している。二人が公の場で共演したのは、この一回だけだった。同年生まれで、隣国同士であるルーマニアとハンガリーを代表する音楽家であり、ともに民族主義的傾向の主導者と見なされる、といった二人の作曲史上の位置からすれば、もっと共演の機会はあっても良さそうなものだが、実際には当時の両国の関係からすると、むしろこの時期に二人の共演が実現したことの方が不思議とも言える。トランシルヴァニアは第一次大戦後のトリアノン条約によって、ちょうどハンガリーからルーマニアへと割譲されたばかりであり、これが両国の国民感情に非常に大きな影を落としていたからである。この緊張は、第二次大戦を超えて、1989年の両国の体制転換、さらにはそれ以後今日に至るまで、ずっと緩んだことはなかった。

まず最初に、この演奏会のデータを確認しておこう。それは正確には1924年10月20日曜午後9時から、ブカレストの記者クラブで行われた。残されている演奏会のポスターによれば¹⁾、最初に民族音楽学者、C・ブライロ

ユ (1893-1968年) による前置きがあり、つづく演奏曲目は、いずれもバルトークの作品で《弦楽四重奏曲第1番》、《ルーマニアのコリンダ》、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ第2番》、そして「いくつかのピアノ作品」というものだった。問題のエネスクとバルトークとの共演は、もちろんこの《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ第2番》(以下、本稿では「ヴァイオリンとピアノのためのソナタ」は「ヴァイオリン・ソナタ」と表記) でのことだった。

エネスクの伝記が伝えるところによれば、その前後にはこんなエピソードが記録されている²⁾。

エネスクはこのとき、ちょうど西欧の演奏旅行から帰ったところだった。バルトークは自分の作品を演奏し、またルーマニアの民族学者たちとの交流を新たにするためにルーマニアにやってきた。二人はルゴシュ [現ルーマニアの Lugoj] で出あった。ブカレストへ向う途中、エネスクはバルトークの作品にざっと目を通した。その中には、バルトークの《ヴァイオリン・ソナタ第2番》も含まれていた。この作品にエネスクは特に強く惹かれた。その響きの美しさと新しさは、彼を虜にした。彼はそれを口ずさみ、そしてブカレストで、作曲家自身の伴奏で弾いてみたい、と言った。バルトークはたちまち乗り気になり、演奏会の晩まで持つのもどかしくなる。そしてブカレストに着くとすぐに、バルトークはエネスクに曲を練習しようと言ったのだが、エネスクは、バルトークがソナタで言おうとしたことを完全に理解したので、練習の必要はない、聴衆の前にそのまま出て行って大丈夫だ、と応えた。バルトークはちょっとびっくりはしたが、不安になったわけではなかった。彼のパートナーは、どんな難所をもこなしてしまう、偉大なヴィルトゥオーゾだ

ったのだから。〔中略〕

バルトークが、演奏会の前に楽譜をエネスクのところに持ってゆくと、エネスクはそれを親しみのこもった微笑とともにすぐに返した。というのも、彼はそれを検討していた二時間の間に、すでに完全に記憶してしまっていたからである。今度はバルトークは心底仰天した。そして、エネスクは複雑な指示のある曲を、全く楽譜に忠実に、暗譜で弾いてしまった。演奏は大成功だった。しかし、エネスクももしこの作品の中に彼の心の共振を感じなかったら、こんなにも早く、こんなに意欲的にバルトークの音楽を自分のものにすることはできなかっただろう。エネスクはバルトークの音楽に彼自身の美意識が、別の言語で表現されているのを発見したのである。

この逸話が伝える暗譜能力には驚かされるが、エネスクの伝記には、この種の様々な「神話」が溢れており、上記のエピソードもあまり真に受ける必要はないものと思われる。マルコームは、エネスクがバルトークのある「オーケストラ作品」をたちまち暗譜して演奏してしまった、といった証言を取り上げながら、おそらくこの「オーケストラ作品」が「ヴァイオリン・ソナタ第2番」の間違いであり、エネスクが練習の際にたちまちこの作品の核心をつかみ、(おそらくは)本番において暗譜で演奏した、といった事実が元になっているのではないかと推測している³⁾。上記のバランが伝える逸話の実体も、だいたいこれに近いものであったと考えられる。

そして、少なくとも、エネスクがバルトークの新作(このソナタの初演は1922年⁴⁾)に興味をひかれ、それがきっかけになって、二人が急遽、共演することになった、といったことは信じてよいかもしれない。エネスクがバルトークの作品に自分と同じ関心を読み取り、それに「共振した」という点については、他の状況から見ても十分にうなずけるところがある。

そもそもバルトークのこの《ヴァイオリン・ソナタ第2番》は、彼の幼なじみでもあるヴァイオリニスト、イエリー・ダラーニを念頭に書かれ、彼女に献呈されている。他のところで詳述したので、ここでは繰り返さないが⁵⁾、この才能にあふれた奔放な女性（しかもバルトークがおそらくは恋愛感情を抱いていたであろうヴァイオリニスト）のために書かれた作品は、ヴァイオリン・ソナタの歴史において、全く新しい局面を切り拓くものだったと言える。それは一口で言えば、村の楽師のヴァイオリンの音楽と、20世紀の前衛音楽とを、媒介なく容赦なく結合する、という破天荒なアイディアだった。ダラーニの演奏は、今でも録音で聴くことができるが⁶⁾、非常に自発的でエネルギーに溢れており、作曲家に、そのような野心を抱かせても不思議はないものだった。

L. ショムファイの解釈によれば、このヴァイオリン・ソナタ冒頭の息の長い旋律は、ルーマニア民謡のジャンルの一つである、ホラ・ルンガの様式を模倣したものだ、ということになる。そして、この二楽章構成の特殊な形式において、ホラ・ルンガの旋律は、以後4度現れる。第一楽章の練習記号9、16と、第二楽章の30、55付近である。このうちとりわけ注目されるのは、最後の第二楽章終結近くの再帰である。第二楽章は基本的にソナタ形式に近いものとなっており（練習記号1～16を提示、17～34を展開、35～54を再現、55～57をコーダと見る）、この最後の出現は、コーダでの再帰と言える。ここで曲冒頭に示された無拍子的なホラ・ルンガの旋律は、ストローフ構造の中に組み込まれる。これをショムファイは、より原始的、根源的なホラ・ルンガの旋律が、次第に発展し、ついには西欧的な拍節構造を持つに至るその民俗音楽史的発展過程を擬したものである、と見る⁷⁾。

バルトークは、作曲において、しばしばこのような民俗音楽的な知見を、作品の構成原理として意識していたと考えられる。たとえば、《舞踊組曲》において、彼は、ハンガリー、ルーマニア、スロヴァキアなどの諸民

族の特徴的音楽を並列することで、「諸民族の共存」を提起しようとしていた⁸⁾。あるいは《ピアノ・ソナタ》においては、或る旋律を村の笛やヴァイオリンやバグパイプなど様々な民俗楽器で変奏し、それをロンドの構成原理として用いている⁹⁾。したがって、或る民俗音楽ジャンルの発展過程を擬した、というこのショムファイの解釈には十分な説得力がある。

ただ、エネスクのような同時代の作曲家からみて、このようなバルトーク独自の考え方がどれほど理解されたか、は疑問の余地がある。特に、民俗音楽の体系的知識という点で、バルトークが徹底的な調査の果てに辿り着いて、面白いと考えていた事象と、エネスクの経験的知識との間に多少のズレがあったことは想像に難くない。ただ、バルトークが（明言しないにせよ）意識化していた「構成原理」とは別に、彼の音楽が示している民俗音楽と前衛との大胆な結合がエネスクを刺激したのは確かだろう。エネスク自身が、2年後に書き上げる《ヴァイオリン・ソナタ第3番》（“Dans le caractère populaire roumaine”「ルーマニア民俗音楽の性格で」という副題を持つ）の構想にとって、この1924年のバルトークとの共演が果たした役割は小さくなかったのではないか、と考えられる。

2. モルドヴァの音楽

バルトークにとっての「民俗音楽」が、自分が実際に村で耳にし、録音し、採譜したものに他ならなかったとすれば、エネスクにとっての「民俗音楽」とは何であったか。エネスクの生涯を辿ることで、それをあらかじめ確認しておこう。

エネスクは、1881年8月19日（当時のルーマニア暦では7日）に、ルーマニアのモルドヴァ地方、ドロホイ県のリヴェニという村で生まれた。モルドヴァ地方というのは、首都ブカレストから見れば、トランシルヴァニアから、さらに山を一つ超えた向こうにあり、「辺境」にあたると言っても

よいだろう。東側を流れるプルート川を超えると、その向こうはモルドヴァ共和国となるが、名前からもあきらかなように、かつて中世末から近代にかけて、川の兩岸は、一つの公国を形成していた時期があった。その後、東側はオスマン帝国からロシア帝国に併合され（「ベッサラビア」というのがこの地方の呼び名となった）、西側は後にルーマニア支配下に入り、現在に至るまで、分割されたままである。筆者は、ここにどんな政治的主張をこめる意図もないが、ただこの地域が様々なバックグラウンドを持つ多様な民族によって構成されていることは確かである。主要な構成民族は、もちろんルーマニア人（その主たる宗教はルーマニア正教である）だがその他にチャーンゴーと呼ばれるハンガリー系民族（彼らはカトリック教徒である）¹⁰⁾、ガガウズ（テュルク系だが正教徒）、フツル（ウクライナ系）、リポヴェン（ロシア正教の旧教徒）¹¹⁾、少数のユダヤ系、ポーランド系、あるいはロマなどの民族が住んでいる。リヴェニは、そのモルドヴァ地方に位置する、慎ましい教会を中心とした小さな村で、現在ではまさしくエネスクの名をとって、ジョルジェ・エネスク村と改称されている。

ここで、エネスクは4歳の頃に、はじめてロマの楽師から、ヴァイオリンの手ほどきをうけた、という¹²⁾。このロマの楽師は「やぶにらみのニック」、本名ラエ・キオルという「ラウタール」だった。ラウタールとは、ルーマニアにおける村のヴァイオリン弾きのことであり、さらに楽師一般をも指す言葉である。1928年にエネスクは「私はラウタールたちの音楽に多くのものを負っている」と語っている¹³⁾し、事実彼の《ルーマニアン・ラブソディー》では、この頃、キオルから教えてもらったと思われる旋律が用いられている。彼の回想録には、3歳の頃に「パンパイプと何人かのヴァイオリン弾きと、ツィンバロムとコントラバスという編成のジプシー・バンドの演奏を聴いた」という記憶が語られてもいる¹⁴⁾。

つまり、エネスクにとっての「ルーマニア民俗音楽」とは、このように

非常に早くから親しんでいたモルドヴァの「ラウタール」の音楽であった、と考えてもよいだろう。

このモルドヴァのラウタール音楽が、ルーマニアの他の地方の民俗音楽と多少異なる性格を持っていたことについて、W. Z. フェルドマンは次のような興味深い見解を述べている。少し長いが引用してみよう（ただし、書誌情報は省略した）。

オスマン帝国のモルドヴァ領であった「ベッサラビア」がロシアによって併合され、これがクレズマー音楽の発展と、北東ヨーロッパのプロの音楽家の曲にとって重要な影響を与えた。1812年のロシア大併合は人口的な変動をもたらす。イディッシュを話すユダヤ人たちは、ウクライナからベッサラビアに移りはじめ、これは次第に大きな数となっていった。というのも、ロシア政府は〔以前からユダヤ人居住地域としていた〕ペール地域よりも、この新たに獲得した南の領土において、ユダヤ人に対して、よりゆるやかな政策をとったからである。これに対して、ベッサラビアのジプシーたちは、より自由にロシアの領土のなかに入って行けた。さらにキリスト教徒であるブルガリア人たち、そしてテュルク系のガガウズ人がオスマン帝国支配下のブルガリアからロシアのベッサラビアへと移民してきた。18世紀以前のモルドヴァ地方には、アシュケナージ系、セファルディム系、そしてその他（おそらくクリミア系）のユダヤ人たちがすでに住んでいたが、ベッサラビアのロシア併合をきっかけに、この地域に住むユダヤ人の数は増え、モルドヴァのトルコ（後、ルーマニア）支配地域における居住者よりも多くなった。1839年までに、ユダヤ人はベッサラビアの人口の10%となり、いくつかの主要な都市では、人口の過半数を占めた。この同じ時期にユダヤ人た

ちはベッサラビアと西モルドヴァの主要都市であるヤーシにおいて、音楽家として目立つようになっていった。

ユダヤ人人口が都市において増えてゆき、プロの音楽家も増え過ぎたせいで、ユダヤ人とジプシーとが同じグループで活動することがあった、ということを示す証拠がある。そのような一つの例として、たとえば見せかけ上ユダヤ人グループということになっているあるバンドのリーダーがジプシーであったという例を挙げることができる。彼は、この地方の古いクレズマーのレパートリーの生き字引のような存在だった。このようなユダヤ人のクレズマー音楽家たちとジプシーの「ラウタールたち」(楽師) たちとの接触は、両方の音楽の特色を備えた新しい曲種の創造という帰結をもたらした。つまり、そこではルーマニア王国内のラウタールの音楽には存在しないユダヤ的要素が加えられたのである¹⁵⁾。

「クレズマー」とは、東欧系ユダヤ人(彼らの言語がヘブライ文字で表記し、ドイツ語の語彙を多く取り入れた「イディッシュ」である) 社会における楽師たちのことである。そして「ラウタール」とは、先ほども述べたとおり、ルーマニアの村の楽師のことで、彼らは必ずしも全員がロマではないが、現実にはロマが大部分を占めていた。

これらを了解しておけば、上記の引用が示しているのは、モルドヴァのラウタールの音楽とは、基本的にはまずラウタールの多くがそうであったロマの音楽的伝統を主体とし、さらにそこにユダヤの大衆音楽家であるクレズマー的要素が加味されたものであった、ということになる。エネスクが影響を受けた「ルーマニア民俗音楽」とは、実際にはこの種の音楽であった。事実、エネスクが「ロマの音楽とユダヤの音楽とを徹底的に研究した」という証言¹⁶⁾も報告されている。

これを踏まえて、本論文ではエネスクによる《ヴァイオリン・ソナタ第3番》が具体的に、どのような民俗音楽的要素に立脚しているかを見てゆくことにしたいと思う。ただ、そのような議論を容易にするためにも、ここではまずこの作品の構成を概観しておくことにする。

3. 《ヴァイオリン・ソナタ第3番》の概観

エネスクによる《ヴァイオリン・ソナタ第3番》は、3楽章から成る。第一楽章が *Moderato malinconico*、第二楽章が *Andante sostenuto e misterioso*、第三楽章が *Allegro con brio, ma non troppo mosso* のテンポ表示を持ち、冒頭楽章の性格は多少曖昧だが、叙情的な緩徐楽章、急速なフィナーレ、という続く二つの楽章は少なくとも伝統的なソナタの構成に則っていると言って良い。が、それぞれの楽章の中身を詳しく見てゆくとそれほど単純なものではないことは明らかである。形式構造の点では、第二楽章はABAの三部分形式、第三楽章は（多少変則的ではあるが）ABACAB+coda というロンド形式を踏まえていると見ることができる。これに対して、第一楽章は多少注釈が必要であろう。

第一楽章の諸部分を分割してゆくことはそれほど難しいことではない。第一部分が第1～26小節（これをAとする）、第二部分は第27～43小節（Bとする）、第三部分は再びAの素材を用いて第44～72小節（A'）、第四部分が第73～86小節（A''）、そして第五部分は第89～104小節（B'）、そして最後が第105～117小節（A'''）。問題は、これをどのように解釈するかだろう。

たとえば、このソナタについての論文の中で、L.C.リッツは、この6つの部分は「ABA, ABA」を基本とする二部分的構成である、としている¹⁷⁾。つまり第72小節を境界として、この楽章は前後半の二つの部分に別れ、それぞれがABAの三部分構成を持つ、という解釈である。

図式の上ではこれは確かに成り立つが、筆者の見解では、このリッツの

見方には無理があるように思われる。とりわけ、第三部分（A'）がかなり強く変形され、しかも最も長い（27小節分ある）のに対して、後半でそれと呼応する筈の第6部分（A'''）が、わずか8小節しかなく動機が断片的にのみ再帰するに過ぎない、という点で、これを前半後半の二部分と見るのは難しい。

第6部分は、音楽の内容からしてもあきらかにコーダ的性格をもつ。そして第3部分は、主題の素材を用いながらも、最も遠心的な性質を持っているという点で、「展開部」的である。さらに、第4部分冒頭で、楽章の冒頭はただ一度だけ主調で回帰する。このような点から見るとこの楽章はやはり「ソナタ形式」を下敷きにしており、第1、2部分が「提示」、第3部分が「展開」、第4、5部分が「再現」、第6部分が「コーダ」と考えることができる。このような見方からすると、この楽章の第一主題（主要楽節）は第1部分に見られるものであり、第2部分の新しい素材が第二主題（副次楽節）である、ということになる（ただし、この副次楽節の再現時の調性は自由な解釈が施されている）。

4. ヴァイオリン・ソナタの民俗的要素

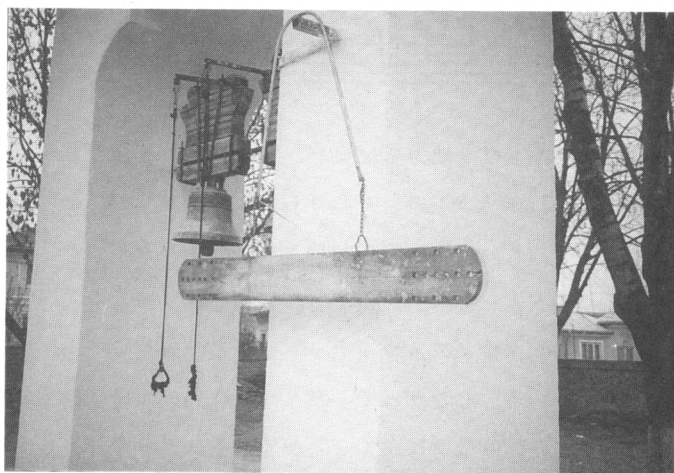
副題の故もあって、《ヴァイオリン・ソナタ第3番》は、彼の故郷ルーマニア民俗的要素を取り入れた作品ということになっている。たしかに、ここにはルーマニアの民俗的な音楽現象が、様々な形で取り込まれている。

分かりやすい例から挙げていこう。まず、ここには様々な村の民俗的楽器の響きが模倣されている。ヴァイオリン自体はしばらく置くとしても、例えばピアノはしばしばツィンバロム（ルーマニアで呼び方なら「ツァンバル」*tambal*）の分散和音やトレモロ的奏法を模倣している（そのような場面は非常に多いのでここでは全ては挙げないが、例えば第一楽章第40小節付近の分散和音とトレモロは、ツィンバロムの二本のバチで演奏される

際の手癖までをも再現しているように聞こえる)。

また、第二楽章冒頭におけるヴァイオリンのフラジオレットは、音色の点で、明らかに民俗的な笛（例えば「フルイエル」「ナイ（パンパイプ）」といった名前を挙げることができる）の模倣であろうし、それに続く第11小節からの音型（5度の枠を行き来する動機）は、村のバグパイプの模倣だろう。ついでに言えば、ヴァイオリンによって、このように他の楽器の模倣をすること自体、この地方の民俗音楽の世界でもともと見られる現象である。

こういった民俗楽器の模倣に加えて、ここに村の音の情景を聞き取る論者もいる。第二楽章冒頭では、ヴァイオリンが笛を模倣しているその下で、ピアノが密やかにイ音を叩き続けるのだが、このピアノの同音連打（しかもこれは5連符の連続であり、規則的でありながら、旋律の拍節を踏み外すものでもある）を、ルーマニア正教の教会にある「トアカ」と呼ばれる木切れの音だという説がある¹⁸⁾。「トアカ」とは、鐘撞き堂のベルとは別にある、木切れのことで、それを鉦で打つ。今では金属製のものも多い。筆

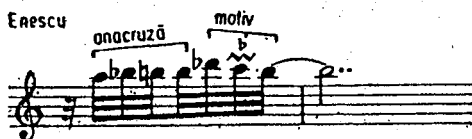


(写真：モルドヴァ地方のトアカの一例（筆者撮影、1999年12月）

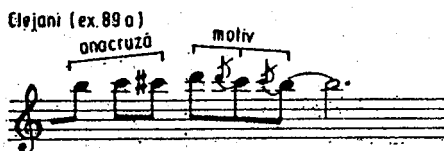
者もかつてモルドヴァ地方で、この「トアカ」の響きを聞いたことがあるが、マイナス20度にもなる、この地方の寒い冬の朝夕に、遠くからこのトアカを打つ音が聞こえてくると、たしかにこれがエネスクにとってかけがえのない「音の原風景」だったのだろう、と思われた。

こういう例の他にもP・ベントイウは、エネスクが書いた旋律と極めてよく似た旋律をルーマニアの民俗音楽収集の中から拾い上げて提示している¹⁹⁾。たとえば、第一楽章冒頭の動機（後述の第一主題aの動機）とほぼ同じ音程関係を持つ旋律が、『クレジャニのラウタールたち』というコレクションの譜例 89a として引用されている（譜例 1、2²⁰⁾を参照）。

譜例 1 エネスクの主題



譜例 2 クレジャニで収集されたロマの旋律



クレジャニとはモルドヴァ地方ではなく、ブカレスト近くの集落である。現在、この村には3,500人が住み、そのうちの半分がロマで、さらに二割がラウタールである、という²¹⁾。この村のラウタールのうち、とりわけ「タラフ・ドゥ・ハイドゥークス」という名のバンドは、1990年代以降欧米や日本で人気を博し、クロノス・カルテットなどとの共演や映画出演などで注目を集め続けている。したがって、我々は現在、このクレジャニのラウタールの音楽を、比較的簡単に聴くことができる。タラフ・ドゥ・ハイドゥークスの演奏のうちとりわけ初期のCDには、たしかにもう少しでここ

に挙げた動機になってしまいそうな曲が数多くある²²⁾。

ここで注目したいのは、むしろこの旋律を導くピアノの特徴的な下降音型(譜例3)の方である。P. ベントイウはこの動機を“firul basmuit”「おとぎ話の綴り糸」というような言葉で呼んでいる²³⁾。この楽章の物語を紡いでゆく「糸」として機能している、といった意味だろう。この動機とそっくりの旋律が、バルトークの民俗音楽収集の中に見つかる(譜例4)²⁴⁾。

譜例3 エネスク<バイオリン・ソナタ第3番>冒頭

Moderato malinconico (♩ = 60)

VIOLON

PIANO

mp tranqu.

p *solo voce* *tranq.*

7

7

増2度

短2度

短2度

短2度

短2度

増2度

短2度

短2度

短2度

短2度

譜例4 バルトークが収集したロマの旋律

269. 1♩ 104 (acc. al fine) - 116

Ardeleana

Violino

2. volta

M. F. 1803 c.), Petrovasile [Vladimirov] (Toronto), un țigan (ca 35), II. 1912.

増2度

短2度

短2度

短2度

短2度

増2度

短2度

短2度

短2度

短2度

いずれも同じ位置に増2度（半音三つ分の音程）を持ち、似たような旋回の仕方而降りてくる。開始音に付された下からの装飾もよく似ている。バルトークが、この旋律を収集したのは、1912年トロントール県（現ルーマニア）でのことである。バルトークのために演奏したのは、村のロマの楽師だった。といっても、筆者は、エネスクがこのバルトークのコレクションを知っていて、それを「引用」した、と主張したいわけではない。バルトークのこのコレクションが楽譜として公刊されたのはずっと後（1967年）のことだし、それより早く公刊されたバルトーク自身によるこの旋律の編曲作品（《44の二重奏曲》の第44番）も1931年に出版されたものに過ぎない。それ以前に、バルトークが自分の貴重なコレクションをエネスクと分かち合ったなどとも考えにくい。

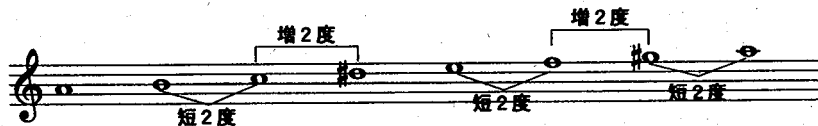
事実はもっと単純で、おそらく、この種の楽句が、ルーマニアのラウタールたちにとっての共通のストックだった、ということなのだろう。バルトークは、たまたまそういったロマから取材して、旋律を書きとめ、エネスクの方はもともと小さいときからの経験でそのストックを村の楽師たちと共有していた、と考えることができる。

5. 音階

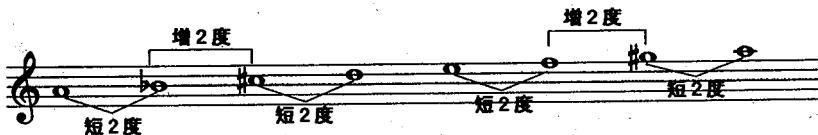
この「綴り糸」の動機から抽出される音階は、先に述べたロマとクレズマーの音楽の混成という観点からみると興味深い特徴を持っている。譜例5、6、7（次頁）を見ていただきたい。

譜例5は、いわゆる「ジブシー音階」である。19世紀の通俗的「ジブシー音楽」は、基本的にこの音階に基づいており、よく知られているように、オクターヴの中に、二カ所の増2度音程を持っている。譜例6は、先ほどの譜例3で挙げたエネスクの《ヴァイオリン・ソナタ》冒頭の旋律、および譜例4におけるバルトーク収集のルーマニア民俗音楽の例を上行型に書

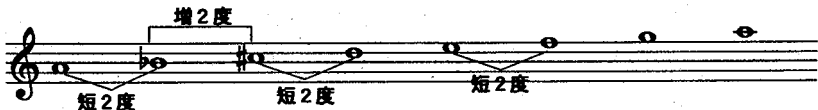
譜例5 「ジプシー音階」



譜例6 「綴り糸の動機の音階」



譜例7 「フレイギッシュ」



き換えたものである。この音階も、オクターヴの中に二カ所の増2度音程を持つのだが、ただし譜例5とはその位置が異なる。そして譜例7は、クレズマーたちがしばしば用いた Ahava raba「大いなる愛」と呼ばれる音階である²⁵⁾。クレズマーたちの間では「フレイギッシュ」と呼ばれており（語源的には「フリギア旋法」に由来する）、「大いなる愛」の名は、この音階で歌われる朝の祈りの言葉に由来すると言われる。この旋律には増2度音程は、一カ所しか見られないが、6度音はフリギア旋法と同じく短6度となっている。

さて、このように三つの音階を並べてみると、これらがお互いに緊密に関連していることはすぐに見て取れるだろう。そして譜例に示したように、これらの音階を二つのテトラコルドの組み合わせとみるなら、譜例6は、まさしく譜例5と譜例7の中間に位置することがわかる（すなわち、譜例5の後半テトラコルドと、譜例7の前半とを組み合わせると譜例6となる）。

これが極めて乱暴な議論であることは承知の上だが、少なくとも図式的

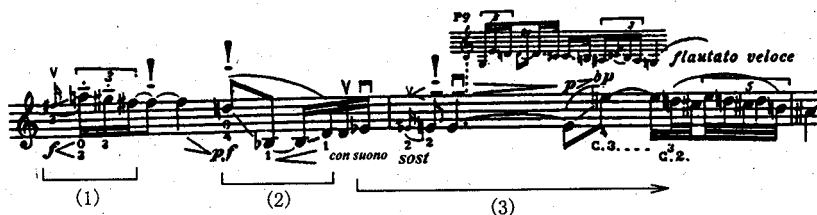
にはエネスクがソナタで用いた旋律が、まさしくロマの音階と、クレズマーの音階との掛け合わせから生まれている、ということになる。ロマの現実の民俗音楽が、いわゆる「ジプシー音階」と必ずしも関係が深いわけではない、といった点について慎重な検討が必要ではあるが、少なくとも考察のためのきっかけの一つとしてここに指摘しておく。

6. ボルタメントというタブー

この作品の民俗的「性格」を考えるとときに重要なのは、これまで見てきたような実際の動機、あるいは音階構造、といった具体的要素の模倣や引用といった問題を超えて、むしろその装飾のあり方、あるいはこの音楽が持つ「身体性」の領域なのではないか、と思われる。

そのことは、まずなにより楽譜が雄弁に物語っている。ちょっと実際の譜面の一部を引用してみよう（譜例8）。

譜例8 エネスク《バイオリン・ソナタ第3番》第一章の一部



これは冒頭近くの一節だが、実際に見てみると、ヴァイオリンのパートは実に細かく書き込まれている。この作品を聴く限りでは（とりわけエネスクがリパッティと共演した自作自演の録音/26）、この音楽は極めて即興的に聞こえるのに、楽譜のこの細かさは何を意味するのか。いくつかの解釈が可能だろうが、筆者にはこれは、アカデミックな訓練を受けた演奏家がジプシー・ヴァイオリンのあの奔放な身体を手に入れるためのマニュアルに見える。エネスク自身がそれを必要としたわけではない。彼は、おそ

らくこんなパッセージなど、本当の即興で演奏可能だったはずである。エネスクが、こんな親切なマニュアルを書いたのは、音楽院でメソッドを叩き込まれた演奏家のためだろう。

そもそもヴァイオリンという楽器は、単純に高尚な楽器というわけではなく、いつもいかがわしさと隣り合わせの性格を持っていた。それは、死神が手にしている楽器でもある。これはヴァイオリンの舞曲が人を教会的規範から逸脱するいかがわしい興奮に導く、というあたりに由来するらしい²⁷⁾。

これは、かつてはいかがわしい楽師の楽器だったが、それが近代に入って洗練された、というような話では、おそらくない。まず第一に、「お上品」なクラシック音楽と並んで、民俗音楽や大衆音楽の世界で、ヴァイオリンはいつも妖しい魅力を発散し続けてきた。人々はこの楽器の俗っぽい魅力を完全に忘れたことはない。基本的に、近代的なアカデミックな奏法が、ヴァイオリンに洗練をもたらそうと務めてきたのは事実だが、ヴィルトオーズたちは、いざとなったらいくらでもいかがわしくなれる、この楽器の本当の魅力を手放したことはなかった。洗練といかがわしさととは、この楽器にあってはせめぎあい、互いが互いを偽装しあい、くるくると反転しつづける。

そして、アカデミズムが排除しようとした、ヴァイオリンにおけるいかがわしい要素の典型とは、端的に言えばポルタメントである。ある音高から次の音高へと移るときに、その間をズリあがったり、ズリ下がったりすること。これこそがはしたない演奏と清潔な演奏とを分ける大きなポイントである。音楽院の試験のような場面では、ポルタメントは基本的に御法度なのだ。

単純化してしまえば、ポルタメントを排した「清廉な」演奏とは、つまり個々の音を要素として捉え、或る音から次の音への進行をその要素間の抽象的移行として捉えようとするものだ、と言い換えることができる。逆

に、ポルタメントがあることによって音から音への進行は、一つの運動になる。つまり、身体化される。ポルタメントもビブラートも、あるいは各種のターンやトリルや先取音といったものは、全てこの旋律の身体化のための技法（ないし帰結）であろう。だからこそ、ポルタメントは排除されるべき危険なものとなり得る。音楽を抽象的な音程関係の構築物としてではなく、一つの身体の律動として捉えることとは、要するにそれを死神が演奏するダンス（「死の舞踏」）として捉えることでもあるからだ。

7. ロマの楽師に成る

その点からすると、この譜例8で、エネスクが何種類ものポルタメントをいかに執拗に書き分けているかは特筆に値する。一つ一つの記号の意味を丁寧に見てゆくと、ここには驚くべき情報が詰まっている。まず(1)は装飾音から薬指をズリ上げてゆき、同時にそれを浮かしながらハーモニックスを作り、さらにその同じ薬指で半音下に下がってくる、という異常な指使い（三つの音を全部同じ指でとる、というのがかなり特殊であることは、容易に想像がつくだろう）。しかもこの間には急激なクレシェンドがあり、しかも下がってくる音はテヌート・スタッカートで多少切れ気味（ここはポルタメントではない）でなければならない。続く(2)は、小指を使った今度は高いハーモニックスの音から急激に下降しつつ音量を増し、隣の弦に映って人差し指で低い音をとって、今度は逆にそこからずり上がってゆくというプロセス。さらに(3)は、さきほどの続きだが、小節線直前の変ホ音が、小節をまたぐとホの1/4だけ低い音となり、次いでホ音に至る（つまり、今度は単にずり上がるのではなく、1/4音ずつ段階的に高まってゆく）。そこからさらに同じ弦（C.3というのは第三弦、すなわちD線上でとる、との意味）のきわめて高いポジションまで音をズリ上げつつ、指を変えて少しだけディミヌエンドし、そこからは隣の弦に移って「笛の

ような素早さで」軽い装飾が来る。

右手も、かなりクセのある弾き方をせねばならない。いくつか付された上げ弓（V）と下げ弓（∩）の記号から考えると、ここでは上げ弓の際にディミヌエンドし、下げ弓でクレッシェンドすることが指示されているのだが、これは圧力のかかりやすい弓の根元にいくにしたがって弓を浮かし、逆に弓の先に行くにつれて弓の圧力を増さねばならない、ということであって、アカデミックな奏法とは逆のことが要求される。

総体としてみれば、実はこの一節は、旋律の骨格としては嬰へ、ニ、ホの三つくらいの音に還元できてしまう（譜例8中、!の記号を付した音）。それ以外のあらゆる複雑な動きは、言ってみればこの旋律の骨格を「身体化」するための非常に入り組んだ装飾なのだ。しかし、骨格が問題なのではない。その装飾のあり方こそが、この音楽の実質である。そして、上で見たようにその装飾が喚起する身体は、大胆で、敏捷で、奔放である。微細な書き込みによって、エネスクはそういう身体のあり方をなんとか楽譜に定着しようとした。

それを忠実に辿り、内面化することによって、演奏家たちは、自分たちのアカデミックに鍛えられた身体が忌諱してきた律動を呼び起こさねばならない。それによって、アカデミックな演奏家の身体が封じ込めてきた「グルーヴ」が発動する。エネスクが「ルーマニア民俗音楽の性格で」という副題を付けたときに、そこで意図されていたことは、おそらくはそのような音楽のあり方だったものと思われる。

注

- 1) このポスターは、Noel Malcolm, *George Enescu: His life and music*, Toccata Press, 1990, p. 168 で見ることができる。
- 2) George Balan: *Enescu*, Bukarest, 1964. S. 126-7.
- 3) Malcolm, *op. cit.* p. 166-8.

- 4) ヴィオレル・コズマ『ジョルジュ・エネスク：写真でたどるその生涯と作品』竹内祥子、ペトレ・ストイヤン訳、ショパン、2005年、の年表には、1924年のエネスクとバルトークによる上演がこのソナタの初演、とされているが、これは誤りである。
- 5) 拙著『バルトーク』中公新書、1997年。特に第4章を参照。
- 6) たとえば *The recorded violin Vol. II*, Pearl BVAII で、ブラームス作品の演奏を聴くことができる。
- 7) この解釈は László Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts and Autograph Sources*, University of California Press, 1996. でまとまったかたちで提起されている。
- 8) T. Tallián, *Béla Bartók The Man and His Work*, Corvina, 1988.
- 9) Somfai L., "A zongoraszónáta finaléjának metamorfózisa", in *Tizennyolc Bartók-tanulmány, Zeneműkiadó*, 1981. pp. 88-103.
- 10) チョマ・ゲルゲイ『モルドヴァのチャーンゴー人』糸栄美子訳、彩流社、1995年。
- 11) 中村喜和『聖なるロシアの流浪』平凡社、1997年のとりわけ第五章「ルーマニアのリボヴァン派」に詳しい。
- 12) Malcolm, *op. cit.*, p. 30.
- 13) Malcolm, *op. cit.*, p. 25 の情報によれば、この発言は *Revista muzicala* Vol. 1, No. 1, p. 9 に掲載されたという。
- 14) 『エネスコ回想録』松本小四郎、富田弘訳、白水社、1977年、p. 51。ただしこの訳文中「シンバル」とされているのは、ツィンバロムの誤りであろう。
- 15) W. Z. Feldman, "Bulgareasca/Bulgarish/Bulgar: The Transformation of a Klezmer Dance Genre", *Ethnomusicology* Vol. 38, No. 1 (1994 Winter), pp. 1-35: のうち、特に p. 11-12.
- 16) Moshe Menuhin, *Menuhin Saga*, Sidg. & J, 1984, p. 106. エネスク本人はジプシー音楽の影響を否定したが、ここでの「ジプシー音楽」とは、都市の流行音楽としてのそれであり、村の楽師の音楽とは異なるものであったと考えてよい。ただ、このうちどちらがジプシーの音楽として「本来的的」と言えるかについては、慎重な議論が必要だろう。
- 17) L. C. Ritz, *The three violin sonatas of George Enesco*, DMA at the University of Kentucky. p. 127.
- 18) *Enescu: the three sonatas for violin and piano* (Dynamic, CDS 41) のパンフレットによれば、エネスクはあるラジオのインタビューで次のよう

- に語った、という。「ピアノで執拗にくり返される同じ音は、ルーマニアの修道院で僧たちが夜明けに打つ「トアカ」という木製の木切れの音を喚起しようとした。」なお、Malcolm, *Op. cit.*, p. 186 は、この音はヒキガエルの声だ、という書き込みが残されている、と主張している。
- 19) P. Bontoiu, *Copodopere Enesciene*, Editura Muzicala, 1999 (2nd ed.), p. 324.
- 20) ベントイウは、*Lautarii din Clejani* (Buc. 1969) という書誌を挙げているが、筆者は未見である。
- 21) 関口義人『ジプシー・ミュージックの真実』青土社、2005年、p. 90。
- 22) 例えば Taraf de Haidouks, *Honourable Brigands, Magic Horses and Evil Eye*, CramWorld, CRAW 13 のトラック16における半音階上行の装飾などは、その典型である。
- 23) Bontoiu, *Op. cit.*, p. 325. なお、この言葉の解釈については、エネスクに関する修士論文を書いた真下文さんの助力を得た。
- 24) B. Bartok, *Romanian folk Music I*. B. Suchoff ed., The Hague: Martinus Nijhoff, 1967. p. 256 (no. 269).
- 25) この音階については、拙著「シャガールのヌーシュ叔父さんはどんなヴァイオリンを弾いたか：クレズマーをめぐる文化研究的試論」(『ExMusica』第4号、2001年、pp. 88-96) で詳論した。
- 26) *George Enescu et Dinu Lipatti jouent Enescu et Lipatti, Dante*, HPC 091-92.
- 27) R. Steblin, Death as a fiddler: The study of a convention in European art, literature and music. *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* XIV, 1990, p. 271-322.

この論文は平成15-17年度科学研究費補助金(基盤研究C)「東欧の村の楽師たちと20世紀音楽の前衛：ロマ(ジプシー)とクレズマーを中心に」(研究代表者：伊東信宏、課題番号15520088)の成果の一部である。

(文学研究科助教授)

SUMMARY

The “Character” of Romanian Folk Music: Some Reflections on Enescu’s Violin Sonata No. 3

Nobuhiro ITO

As it is well known, Sonata No. 3 for Violin and Piano by George Enescu has a rather problematic subtitle: “Dans le caractère populaire roumaine”. Many scholars have tried to clear up what elements of Romanian folk music have influenced the music; as well as what folk elements have been directly quoted or alluded to in the sonata.

In the present article the discussions up to this point are reflected upon and several new findings are announced. The author attentively observes the *firul basmuit* (to use P. Bentoîu’s term) descending motive from the first movement which can also found in the Romanian folk music collection of Bartók. The characteristics of this motive are further discussed and its mediating character between Roma music and Klezmer music in Moldavia where Enescu was born is stressed out.

Furthermore, the problem of melodic ornamentation, with special attention to “portamento”, is argued over and the word “character” in the subtitle of Enescu’s sonata is interpreted as reflecting not only the elements of the folk music, but also the gestures of the fiddlers and village musicians in Romania.

キーワード : George Enescu, Violin Sonata No. 3, Moldavia,
Romanian folk music, Roma