



Title	シャルル・ケクランのモノディー
Author(s)	佐藤, 馨
Citation	阪大音楽学報. 2021, 18, p. 65-88
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/98484">https://doi.org/10.18910/98484</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# シャルル・ケクランのモノディー

佐 藤 馨

## 0. はじめに

20 世紀フランスの作曲家シャルル・ケクラン (Charles Koechlin, 1867-1950) は未だマイナーな存在である。当時のどの流派にも属さなかった<sup>1</sup> こと、むしろ教育者・理論家として名が知られたこと、作品と著述の量が多すぎて膨大なこと、様々な要因が作曲家としてのケクラン像を掴みにくくし、作品の受容を妨げてきた。

海外では 1970 年代に論考が現れ始め、75 年に作品・著作・記事を目録化した *L'oeuvre de Charles Koechlin : Catalogue* が刊行、89 年にそれまでの研究の総決算として R. Orledge の *Charles Koechlin (1867-1950) : His life and works* が出版され、作曲家の全体像が初めて明らかになった。その後は、ケクランが雑誌に寄稿した記事を集めた二分冊 (*Esthétique et langage musical*, 2006 ; *Musique et société*, 2009)、研究論文集の *Charles Koechlin : Compositeur et Humaniste* (2010) などが続いた。2000 年からは、ケクラン研究の第一人者である O. Nies 監修による録音プロジェクトが SWRmusic で始まり、世界初録音を含む 14 枚の CD がリリースされ、生誕 150 年の 2017 年に完結した。このようにケクラン関連の資料が揃ってきており、ようやく研究の素地が整ってきたといえる。

対して日本では、ケクランの著作のうち『和声の変遷』(1962)、『対位法』(1968) が清水脩の訳で出版されたが、両者とも長らく絶版である。以来、この作曲家に関する論説はほぼ無く、研究も進展しなかったが、近年では安川智子<sup>2</sup> や川上啓太郎<sup>3</sup> などがケクランに目を向け、また 2020 年 12 月には音楽之友社から日本初の本格出版譜となる『ケクラン：やさしいピアノ作品集』<sup>4</sup> がリリースされるなど、国内でも関心の高まりが感じられる。

本稿の軸は、シャルル・ケクランの「モノディー (Monodie)」という、無伴奏の単旋律

---

1 Orledge (1989 : 1)

2 「シャルル・ケクランの《ジャングル・ブック》—『現代フランス音楽』としての森の管弦楽法」第 56 回 (2005 年) 日本音楽学会全国大会での発表

3 「ケクランの《バルシアの時》作品 65 の物語構成と動機法について」第 71 回 (2020 年) 日本音楽学会全国大会での発表

4 ケクラン (2020). 『ケクラン やさしいピアノ作品集』内藤晃 [解説・運指]、川上啓太郎 [校訂協力]、音楽之友社

による作曲スタイルである。p. 76 の一覧表にまとめたように、モノディーは 1930 年代から没年までの創作を特徴づけるもので、楽器編成などの点からも独自の作品群を形作っている。しかし、先行研究でモノディーはほとんど無視されてきた。例えば、ケクランの室内楽作品全般を論じた Kirk (1977) では、考察対象は 2～7 つの楽器による室内楽に限られ、モノディーはことごとく除外されている。Orledge (1989) でも第 7 章が「1938-1950: orchestral music and 'art monodique」」とされているが、モノディーに関する記述はわずか数ページしかない。こうした状況の原因には、モノディーの簡素で簡潔な特性が、これまでのケクラン研究が描いてきた、先進的で高度な書法によって近代フランスに独自の位置を得た作曲家像と相容れないものであったことが考えられる。特にモノディーが着手される 1930 年代以降は創作が円熟を迎え、大規模管弦楽を駆使した意欲作が生まれる時期とされてきた。この流れと逆行するようなモノディーのスタイルは、ゆえに創作の特異点、または「旋律の重視」と安易に解釈され、作品自体は据え置かれてきたきらいがある。しかし、第 3 節でも触れるが、作曲者自身がモノディーを創作の要と認めていたことを考えれば、こうした等閑視はあまりにも軽率である。また、同時代の他の作曲家に「モノディー」と名を冠した曲がほぼ無く、ケクランだけが集中的に取り組んでいたことを加味すると、モノディーは特別の意義を内包し、彼の音楽観を量るための重要なファクターになると考えられる。本論の目的は、これまで見過ごされてきたモノディーに着目し、彼の創作におけるモノディーの意義や位置を、時代状況の整理や楽曲分析から考察することである。

## 1. 音楽史におけるモノディー

そもそもモノディーという語は音楽史の上でどのように扱われてきたか。『ニューグローヴ世界音楽大事典』によれば、音楽用語としてのモノディーは「単旋律の音楽」<sup>5</sup>と広く定義されており、ポリフォニーの対義語であるモノフォニーと同義に用いられることもある。

狭義には、16 世紀末から 17 世紀前半のイタリアで流行した伴奏付きの独唱歌曲を指している。この単声歌のスタイルは 16 世紀半ばまで絶頂を極めた多声音楽への反動でもあったが、同時に人文主義者たちの古代ギリシャ文明への理想をも反映していた<sup>6</sup>。つまり当時、彼らにとって古代ギリシャは完全さの頂点であり、その音楽は専らモノディーのみでできていたと考えられていた。ゆえにモノディーは、それ以前の過度な多声音楽よりも自然な表現形式であり、古代ギリシャの芸術と同様に知覚ではなく感情に訴えかけるものとして、人文主義の学者たちによって称揚されたのだ。

5 Fortune, N. and Carter, T. (2001). "Monody." In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. 17: 5-6.

6 カッロツォ, M.・チマガッリ, C. (2010). 「第 16 章 モノディに関わる理論家、人文主義者、作曲家」『西洋音楽の歴史 第 2 巻』川西麻理訳, pp. 13-37, シーライトパブリッシング

一方フランスでは同じ頃、エール・ド・クール（Air de cour）と呼ばれる、リュート伴奏付きの独唱というモノディーによく似たスタイルの歌曲が親しまれていた。すでに16世紀中頃には多声音楽の領域で、ソプラノ声部が主旋律を歌い、残りの下声部がホモフォニックに伴奏を担当するヴォー・ド・ヴィルという様式が存在し、この主旋律と伴奏の形がエール・ド・クールにも引き継がれている。イタリアのモノディーが前時代の多声音楽への反発から生まれたのに対し、フランスのエール・ド・クールがむしろ多声音楽の発展の中から生まれてきたというのは興味深い対比である。17世紀初めにモノディーはフランスに持ち込まれたが普及には至らず、エール・ド・クールはその影響をほとんど被ることなく、17世紀半ばまで隆盛を迎える。このような状況を経て「モノディー」という語がいつフランス音楽に定着したのか、正確な部分は定かではないが<sup>7</sup>、少なくとも1768年に出版されたジャン＝ジャック・ルソーの『音楽辞典』ではモノディーの項目が確認できる。そこでは「単一の声のための歌」<sup>8</sup>と説明が付されており、「モノディー＝単旋律の歌」という解釈がすでに後期バロック時代のフランスには存在していたことが窺われる。

ケクラン自身はモノディーという語を厳密に定義しないまま使用している。だが著述を参照するかぎり、おおそ伴奏のない単旋律の音楽という意味合いで用いているようで、例えば「モノディー（または伴奏のない歌）」<sup>9</sup>という記述からは、彼が無伴奏の音楽を意図していたことが分かる。しかしより詳しく見ると、モノディーという語が使われる文脈では、①グレゴリウス聖歌（plein-chant）、②古代ギリシャの音楽、③民謡（la chanson populaire または folklore）のどれかが共に示されている場合が多い。これらの音楽を念頭に置いたモノディーの語り方は、ケクランがパリ音楽院時代に出席していたルイ＝アルベール・ブルゴー＝デュークドレの授業から影響されたものだと考えられる。ブルゴー＝デュークドレはこれらの単旋律音楽を題材に、西洋芸術音楽が親しんできた「調性」とは異なるシステムの「旋法」への手ほどきを行っていた。

## 2. モノディーはどこから来たか

ここからはケクラン個人の歴史に照らして、彼の創作をモノディーへと方向づけたであろう状況や出来事や人物を、4つの観点から描き出してみたい。

7 モノディーという語の最初の使用例は、ジョヴァンニ・パッティスタ・ドニの1635年の著作『*Compendio del trattato de' generi et de' modi della musica*』で確認できる。Baron, J. H. (1968). "Monody: A Study in Terminology." *The Musical Quarterly*, 54(4), 462-474.

8 Rousseau (1768: 304)

9 Koechlin (1939: 464)

## 1) ワーグナーとドビュッシーへのアンチテーゼ

ケクランが作曲家として活動し始めた 19 世紀末、フランス音楽はリヒャルト・ワーグナーの楽劇に囚われていた。1861 年にパリで初めて上演された際は不評であった楽劇だが、ワーグナー自身の構想によるバイロイト祝祭劇場が 1876 年に完成すると、フランスから多くの音楽家が当地に赴き、そこで楽劇の洗礼を受けることになった。エマニュエル・シャブリエやヴァンサン・ダンディやエルネスト・ショーソンなども例に漏れず、自身の創作に大きな影響を被った<sup>10</sup>。フランス国内では、熱烈なワグネリアンであったシャルル・ラムルーがワーグナーを意欲的に紹介し、特に 87 年の《ローエングリン》全幕演奏はパリの大衆がワーグナーの音楽に開眼するきっかけとなり、90 年代には国内の劇場をワーグナーが席卷した。また、1885 年には国内のワーグナー信奉者を糾合するかたちで『ワーグナー評論』が刊行され、芸術のあらゆる分野がワーグナーの影響下にあることが示された。誌上では詩人や作家、画家、評論家たちが、芸術上の問題についてワグネリアンの視点から考察を展開した<sup>11</sup>。ケクランが音楽院で研鑽を積んでいた時期、フランスの文化全体がワグネリスムにことごとく征服されていたのである。

この深刻な状況を打開し、近代フランス音楽を真の意味で方向づけたのが、1902 年に初演されたドビュッシーのオペラ《ペレアスとメリザンド》だった。ロマン・ロランはこのオペラの歴史的意義について、「この時以来フランス音楽は最終的にワグナア派から抜けだしたと自任するようになり、民族の天才を反映し、ワグナア芸術よりもっと自由で、もっと柔軟な一個の新しい芸術を築くのだと気負い立つようになった」<sup>12</sup>と評している。しかし、ワーグナーにおいてそうだったように、《ペレアスとメリザンド》も同時代の音楽家に甚大な影響を与え、「ドビュッシー主義」と呼ばれる亜流が大いに流布する結果を生んだ<sup>13</sup>。

ワーグナーやドビュッシーの影響は第一次世界大戦後もなお優勢だったが、この風潮に鋭い反駁を行ったのが、ジャン・コクトーと「六人組」の面々である。コクトーの『雄鶏とアルルカン』(1918)や、2 年後に六人連名の署名で発刊された機関誌「ル・コック」ではワーグナー主義が痛烈に批判される一方、これに立ち向かおうとロシアなど外国の影響に浸されたドビュッシーの音楽にも警戒の目が向けられた。コクトーが「フランスのフランス音楽を」<sup>14</sup>と述べるように、「明瞭・簡素・節度・均衡」といったフランス音楽の本来的特性を再び見出すことが求められた<sup>15</sup>。後期ロマン主義や印象主義への反動として彼らは新古典主義

10 ロマン・ロランは、シャブリエのオペラ《グヴェンドリーヌ》やダンディの劇的伝説曲《鐘の歌》op.18 などに影響が顕著だと述べる。ロラン (1981: 463)

11 Ibid. 462-3.

12 Ibid. 464-5.

13 ケクランはこの語が「印象主義」と一緒に用いられると指摘した上で、ドビュッシー主義者のやり方を、「平行 9 度の使用、和声の無意味で不器用な探求、下手な対位法、極端に綿密な管弦楽法」と風刺する。Koechlin (1934: 361)

14 コクトー (1975: 14)

15 ミヨールはフランス音楽の特徴について、「ある種の明瞭さ、簡素な表現、ゆとり、適度なロマンティズムそして明瞭簡潔に表現しようとする時、作品の構想と構成のバランスを考慮することである」と述べる。ユラール＝ヴィルタール (1989: 73)

に接近し、ジャズやミュージックホールの軽やかさを賛美し、大衆音楽やフォークロアなどの民衆的なメロディーに飾らない健康さを求めた。

このように、ケ克蘭の創作がモノディーに向かうまでには、ワーグナー流とドビュッシー流への反動から、明快で簡潔な音楽を志向する雰囲気すでに醸成されていた。

## 2) 旋律への回帰、単純さの伝統 ～ロマン・ロラン、ジュダルジュ～

前述した 20 世紀初頭のフランス音楽の現状に危機感を抱き、警鐘を鳴らしたのは音楽家だけではなく、偉大な文学者であると同時に、音楽学者としても高名であったロマン・ロランは、当時の状況に対して重要な問題を提起した。それは 1926 年 5 月 19 日、ちょうど六人組が簡潔で明瞭な音楽を主張していた頃にケ克蘭へ宛てた手紙のなかで明らかにされている。

伴奏なしの、純粹かつシンプルなメロディの楽派を見出さねばなりません。インドの芸術と頻繁に関わるようになってから、私はこれについて多くのことを考えています。彼らの旋律芸術が何世紀にもわたって維持してきた洗練がどのようなものであるかは、あなたもお分かりでしょう。[中略] 我々の和声芸術が今では私をコントロールしていますが、しかし純粹に旋律的な芸術の魅力もまだ深く感じ取ることが出来ます。…私たちの庭にモノディーを育てようではありませんか？<sup>16</sup>

ロランの手記からは、すでに 1920 年に彼がインドの音楽に接し、強く感銘を受けたことが記されている<sup>17</sup>。またこの手紙と同時期、ロランはインドの詩人・作曲家のラビンドラナート・タゴールとも対談<sup>18</sup>をしている。

ロラン：ヨーロッパの音楽家はよい材料をひじょうにたくさんもっているのに、あまりにも感動にアクセントをつけすぎる傾向があります。すぐれた音楽家は、それを欠けば作品が減びてしまう平衡を、見いださなければなりません。

タゴール：オペラ『ラ・トラヴィアタ』を例にとりましょう。あれはあまりにもはっきりしすぎてはいませんか。あまりにもはっきりした言葉で描写しようとしてはいませんか。

ロラン：そうです。それはとくに十九世紀はじめ以後の、またベートーヴェンのローマン主義的な作品以後の、またとくにワーグナー以後の、われわれの音楽の欠点です。

---

16 Orledge (1989 : 268, 原文より筆者訳)

17 ロラン (1958a : 14-15)

18 ロラン (1958b : 274-80)



上記の箇所ではロランは、19世紀以後の音楽にある過剰性を「欠点」と明言し、作品にとっての必要最小限を見極めねばならないと述べている。ここから再びケクランへの手紙に戻ると、旋律と和声の対比の重要性に気付かされる。つまりロランが純粹でシンプルな旋律芸術を求める時、対比させられる「我々の和声芸術」は過剰という欠点を背負っており、そこに洗練を取り戻すためモノディーの領域を耕す必要があると説いているのだ。

旋律美への回帰がケクランに示された可能性として、パリ音楽院での対位法の師であるアンドレ・ジュダグジュの影響も挙げられる。ケクランは26年に書いたジュダグジュ追悼の記事で、彼がJ. S. バッハから続く対位法の伝統を正しく継承し、管弦楽法的確さや作曲上の明晰と均衡への嗜好によって若い世代に影響を与えたと指摘している。「論理と明晰が絶対的に必要であると彼には感じられた。同時にそれは、モーツァルトとビゼーの後を継ぐものであった。彼はほかし、不明瞭、不器用なアマチュア主義を嫌った」<sup>19</sup> という記述からは、彼の音楽がワーグナーやドビュッシーの流行と一線を画していたことがうかがえる<sup>20</sup>。数あるジュダグジュへの言及のなかで特に注目すべきは、「では、そのみで何か意味をもつ、伴奏なしの八小節のフレーズを書いて下さい」<sup>21</sup> というものだ。ミヨーも述べる通り<sup>22</sup>、ジュダグジュは生徒たちにいつもこの課題を与えていた。ここで要求される旋律のみで完結する無伴奏のフレーズは、まさしく後年にケクランが取り組むモノディーの形式と同じである。ただ、ケクランの著述に両者の関連を示すものはなく、これらの因果関係は連想の域を出ない。しかし、ジュダグジュの上記の発言が引用されるようになったのは、ケクランがモノディーに言及し始めたのと同時期の1930年前後で、モノディー創作の上でジュダグジュの教訓はある程度意識されていたのではないだろうか。

### 3) 古代ギリシャへの眼差し ～ブルゴー＝デュークードレ、エマニュエル～

19世紀後半のフランスの舞台音楽では、古代ギリシャなどの古典世界は人気の題材だったが、「その時代、あらゆる古代世界の歴史的あるいは神話的英雄人たちは、形象表現の誇示や豪華な衣装、行き過ぎた演出に役買って」<sup>23</sup> おり、大衆のスペクタクルと融合した異国趣味として消費されるばかりであった。一方で、古典復興の時流に乗り、フランソワ＝オーギュスト・ジュヴァールの『古代の音楽の歴史と理論』(1875-1881) やモーリス・エマニュエルの『音楽言語の歴史』(1911) など、古代音楽の書物も現れていた。1890年に発見されたエウリピデス『オレステス』の断片が学術誌に発表<sup>24</sup> され、デルフィ出土の賛歌が93

19 Koehlin (1926 : 247)

20 「ジュダグジュは自分の弟子たちに、偽ドビュッシー主義（ドビュッシー自身には感じられなかった）に対するのと同様に、フランク主義とワーグナー主義に対する解毒剤を多量に与えていた」 ibid, 247.

21 Koehlin (1935 : 392)

22 「彼が私たちにいつも出していた課題で、一番難しいものは何だったと思います？『伴奏なしで歌える八小節を作りなさい』ああ、これは本当に難しいんだ」 ボルシル (2016 : 102)

23 ボルシル (2016 : 278)

24 Wessely, C., & Ruelle, C. (1892). "Le Papyrus musical d'Euripide." *Revue Des Études Grecques*, 5(19), 265-280.

年から 94 年に翻訳出版された<sup>25</sup> ことも、古代ギリシャへの興味を大いにかき立て、古代ギリシャ熱が浸透していった。ケ克蘭の音楽院時代の恩師であるガブリエル・フォーレも、《プロメテ》op.82 と《ベネロープ》で古代ギリシャを題材にしたが、これらは同時代のオペラに比べると地味で、聴衆から芳しい評価を得られなかった。だがケ克蘭はフォーレのこれらの作品、そして彼の音楽全体が有する均衡、節度、簡潔といった美点を、まさしく古代ギリシャの建築や彫刻などの芸術形式がもつ美質と同じものだと称賛し、また自らのフォーレ崇拜も古代ギリシャ芸術への愛に由来するのだと告白している<sup>26</sup>。

古代文明への熱が高まる中、1878 年 10 月にパリ音楽院の音楽史の教授となり、学生たちに古代ギリシャの旋法の豊かさを説いたのがルイ＝アルベール・ブルゴー＝デュークードレだった。彼は 1875 年に政府の援助を得てギリシャで調査を行い、その成果を 1878 年第 3 回パリ万博における講演「ギリシア音楽における旋法」で披露し、ギリシャ旋法を用いた新しい和声付けの可能性を人々に提示した。そして、古今東西のあらゆる旋法を活用して、限界を迎えつつある調性システムを刷新し、行き詰まりを克服する道を説いた<sup>27</sup>。安川（2010）によれば、彼は授業でも民謡と古代のギリシャ旋法を重視して、様々な音楽（ラッススのマドリガーレ、グリムカの歌劇など）がこれと結びつくことを強調し、また実演も交えながら講義を進めていったという<sup>28</sup>。ケ克蘭も音楽院時代にはブルゴー＝デュークードレの授業に出ており、古代のギリシャ旋法の復権によって将来の音楽の領野を広げていく必要性に共感し、旋法の活用で生まれる豊かな表現性にも開眼した<sup>29</sup>。授業でブルゴー＝デュークードレが扱った民謡やグレゴリオ聖歌、そして古代ギリシャの音楽は、いずれも伴奏を持たない旋律のみの音楽であり、つまりケ克蘭にとってモノディーという無伴奏単旋律の形式への示唆は、学生時代に早くも存在していたのではないかと推測される。

ブルゴー＝デュークードレが 1908 年に職を辞した後、1909 年にポストを継いだのはモーリス・エマニュエルであった。彼もまた学生時代にブルゴー＝デュークードレの授業を受けて強く感化されており、自身の授業も師の精神に多くを負っていた。1909 年の開講に際しては、ブルゴー＝デュークードレが現代音楽における調性や小節線などのシステムに疑義を呈していたこと、自分の授業が彼の教えを継承するものであることを宣言している<sup>30</sup>。エマニュエルは自身が西洋音楽の礎だと考えていた古代ギリシャの音楽についても授業で教え、またモノディーの書法への手ほどきを行い、モノディーが近い将来に復権することを主張して憚らな

25 《アポロンへの賛歌》というタイトルで、フォーレ作曲の伴奏パートが付けられた。

26 Koehlin (1939/rev. 47 : 63)

27 安川 (2010 : 89-98)

28 安川 (2010 : 102-5)

29 「まず何より、音楽院以来、ブルゴー＝デュークードレの見事な授業の恩恵によるもののために、私たちはケ克蘭を古代旋法の熱烈な愛好者と見ているが、彼はこれに目がないのだ」 Koehlin (1939/rev. 47 : 49)

30 「私はあなたから剽窃することに決めました。[中略] そして、愛によって盲目となった弟子としてではなく、自発的かつ合理的に確信を抱いた弟子として、私はあなたのあとに続いていくのです」 Emmanuel (1910 : 25)



かった<sup>31</sup>。ケ克蘭とは 1921 年から交友があり、エマニュエルが没する 36 年まで続いた。ケ克蘭は『音楽言語の歴史』などエマニュエルの著作の熱心な読者で、ギリシャの芸術に対する愛好も共通していたことから、エマニュエルが抱く古代と中世のモノディー崇拜について意見が交わされた可能性は大きい。ケ克蘭のモノディー創作に直接的な影響を与えたと思われるやり取りは、現存の資料では確認できないが、1926 年 12 月に交わされた手紙は、両者のモノディー観の違いが示される点で興味深い。12 日の手紙で、エマニュエルはケ克蘭の『対位法』を読んで内容を高く評価するが、グレゴリウス聖歌の和声付けを論じた最終章には賛同できなかつたらしく、「あなたほどの芸術家、そして思索者が、礼拝における単旋聖歌は伴奏が付くことでより良くなると述べるなど、どれほど残念なことでしょう！」<sup>32</sup>と書きつけている。そして、現代の調性感覚に毒された音楽家の伴奏では、旋法に基づく聖歌固有の性格が破壊されると主張する。これに対してケ克蘭は、自分は伴奏付けの可能性を提示しただけと反論し、それが才能を要求する難しい仕事であると認めつつ、以下のように説いている。

たとえこの禁止が、あなたが論理的と捉える理由に基づくのだとしても、この種の仕事をアプリオリに禁じるのは非常に危険なことだと私は信じています。芸術において、何かを禁じるのはいつでも危険なことです。[中略] どんなグレゴリオ聖歌の旋律も和声付けが可能だという印象を、私はとてもはっきり持っています。<sup>33</sup>

エマニュエルのモノディー観が頑なであるのに対し、ケ克蘭はより柔軟な捉え方をしている<sup>34</sup>。両者のこうした思想の差異を念頭に置くと、エマニュエルからケ克蘭が影響を受けたとしても、それは限定的なものだったろうと推測できる。しかしそもそも、モノディーについて専門的な議論ができる人は当時のフランスではまだ珍しかったはずで、その意味でエマニュエルは、ケ克蘭が古代の音楽とモノディーについて理解を深め、モノディーの芸術の意義に考えを向けるための土台形成に大きく寄与したと言えるだろう。

#### 4) 民謡と共産主義 ～大衆音楽 vs 民衆のための音楽～

モノディー創作が始まる 1930 年代、ケ克蘭には注目すべき二つの動向がある。それは初めて民謡を扱うこと、そして共産主義への接近から「民衆のための音楽 la musique pour la peuple」に強く関心が向いたことである。

31 Corbier (2010 : 344)

32 Charles Koechlin 1867-1950 «Correspondance», 76.

33 ibid, 77. (原文より筆者訳)

34 「単旋聖歌は伴奏付けされるべきではない」という考えについて、ケ克蘭はエマニュエル没後に書いた追悼記事の中で「ある不一致が私たちを捕えているようだった」と語っていることから、両者の意見の相違が解消されることはなかったとみられる。Koechlin (1939a : 63)

フランスでは中世から民衆の諺や風習が収集され、19世紀前半には民謡収集が行われていたが、ラ・ヴィルマルケ編纂のブルターニュ古謡集『バルザス＝ブレイス』(1839)の評判をきっかけに各地で民謡収集が盛んになり<sup>35</sup>、1852年には政府後援で大規模な全国民謡調査(フォルトゥール調査)が始まった。この頃の民謡収集がむしろ初等教育の目的に沿うものだったのに比べ、普仏戦争以降は、フランス再生のため、先達のドイツに学びつつこれに対抗していく意識へと動機が変化する<sup>36</sup>。1874年にギリシャで民謡調査を行ったブルゴー＝デュクードレは、81年にもブルターニュ地方でフィールドワークをするが、安川(2010)はここにもフランス民族の起源を裏付けるというナショナリスティックな使命が込められていたとする。調査結果で重視されたのは、第一に、旋法や歌唱法などでブルターニュの音楽が古代ギリシャの音楽と多く類似し、起源の共通性を示していること。第二に、ブルターニュというケルト(ガリアを支配したローマ・カトリックより古いドルイド教の世界)の地にフランスの起源が認められたことであった。フランス民族の起源をヨーロッパの祖である古代ギリシャに見出し、また中世キリスト教よりも古いドルイド教によって自国のアイデンティティを語ることで、彼はフランスを諸外国(特にドイツとイタリア)より正統なものと位置付けたのだ。

ケ克蘭が実際の民謡を自作の中で扱ったのは、1931年の《ブルターニュ地方の20の歌》op.115が初めてだった。この曲集は自身が『バルザス＝ブレイス』から選んだ旋律に独自の和声付けを施したもので、Orledge(1989)は同じくブルターニュ民謡に取材したブルゴー＝デュクードレの影響を指摘している<sup>37</sup>。ここで示されるのはシンプルな和声付けの作法であり、かつて室内楽期に見せたような難解なテクニクではない。この簡潔さへの傾向を、Kirk(1970)は1930年代のケ克蘭の室内楽全般に見られるものとし、1928年に彼が書いた記事<sup>38</sup>に触れながら「la simplicité(単純さ)」という言葉でこれを特徴づけている<sup>39</sup>。ケ克蘭は記事の中で、単純さとは和声や大衆への受容にみられる特質ではなく、古典的精神、芸術家の無垢な魂、そして秩序ある奥深い感受性に存するものと述べ、まさしく古代ギリシャ文明の特質だと結論付けている。1929年には、音楽というものの起源は歌にあり、特に民謡という「古くからある崇高なモノディー」は純真で常に感性豊かな生粋の表現だと述べており<sup>40</sup>、少なくとも1930年代までには民謡とモノディーが単純さを媒介に結び付けられていたようだ。この作品を機に、ケ克蘭の中では民謡への関心が高まったのか、民謡編曲の作業は1948年まで散発的に見られる。

35 清水(2013:5-6)

36 安川(2010:116)

37 Orledge(1989:152-3)

38 Koechlin, Ch. (1928) 2006. "De la simplicité." in Charles Koechlin, *Esthétique et Langage Musical*, écrits présentés par Michel Duchesneau, Sprimont: Margada, 301-11.

39 Kirk(1977:221-22)

40 Kochlin(1929:326)

しかしこの関心の高まりは共産主義とも無関係ではない。事実、1938 年のフランス民謡編曲集は“Le Chant du Monde”という、ケ克蘭が会長を務める共産党系組織の民衆音楽連盟がスポンサーになって設立されたレーベルへの書き下ろしだった。しばしば共産主義に親近感を抱きながらも、当初ケ克蘭は、作曲家は政治や社会に煩わされず己と対峙して創作すべきだと考えていた。しかし第一次世界大戦を経て、再び社会に暗雲が見え始めると、ケ克蘭は共産党系の L'Humanité 誌の集まりに顔を出し、共産党の重要人物たちと関係を結んで、急速に共産主義へ接近していった。この変化について Moore (2008) は、政治の重大性と人民の苦境が日常と化した社会状況が、ケ克蘭の良識と良心に訴えた結果だとしている<sup>41</sup>。ケ克蘭が民衆音楽連盟会長として初めて共産主義運動の一員となった 1930 年代後半、特に人民戦線政府の時代は、田舎と密接に結びついた民衆文化のイメージを斥けるべく、その価値を一新することが課題とされた。ケ克蘭ら民衆音楽連盟の作曲家たちは、自国の人々の命ある音楽的表現として民衆の音楽を理解し、そこにある本能的で無垢で自然な精神性をどのように現代作品に昇華できるかという問題に向かった<sup>42</sup>。

1934 年、ケ克蘭は革命作家芸術家協会の依頼に応じ、ナチスによるドイツ共産党議長エルンスト・テールマンの逮捕に抗議する合唱曲《テールマンを解放せよ》op.138 を作曲する。これは彼の共産主義への共感が露わになった最初の作品で、また初めて彼が「象牙の塔」を下りて民衆のための音楽を作った瞬間でもあった。Moore (2008) は曲の反復構造と、「Rot front !」のシャウトの挿入に、アマチュアの能力や政治姿勢を理解するケ克蘭の手腕が見られると指摘するが、なかでも旋法の使用に注目し、30 年代のケ克蘭の旋法観について以下のように述べる。

民謡との本来的な繋がりのおかげで、旋法音楽が、現代作曲家と大衆の間の音楽的かつ政治的な和解を手助けする共有の音楽的財産になるとケ克蘭は信じていた。アテネ悲劇という「公的芸術」と「人々の最も無垢な歌」の両方に旋法が用いられた古代ギリシャにおけるように、「旋法的言語と民衆の情感は対立項ではなく」、両者は現代世界で再び合流すべきだとケ克蘭は主張した。<sup>43</sup>

旋法はケ克蘭にとって、創作の表現力の幅を広げる手段として示唆されたものだったが、ここではその社会的役割にまで解釈が及んでいる。この作品にある、当時廃れて久しかった旋法と、民衆歌のような直接的で単純な旋律との融合は、音楽的に高度な語法を用いても単純さの美に達することができるという、“De la simplicité”で言及された彼の信念を示すも

41 Moore (2008 : 489)

42 Moore (2006 : 158-60)

43 Moore (2008 : 490, 原文より筆者訳)

のだったと考えられる<sup>44</sup>。しかしケ克蘭は、当時流行していた「大衆音楽 la musique populaire」は不毛で耳触りが良いだけの商業的なもので、素養や教養に乏しい大衆はこれらの空疎な心地良さを価値と誤解しているとも考えており、そのような人々でも接しうる「大衆のための音楽 la musique pour la peuple」を創造して真の音楽を布教すべきという思想を持っていたのは、彼自身のエリート主義の反映であったかもしれない。複雑さや奇を衒った新しさを斥けつつ、大衆受けを拒み、内容に裏打ちされた音楽を見出すための単純化作業は、ケ克蘭の中で旋律美の探究に繋がり、その後のモノディー創作をもたらしたのではないだろうか。

以上、4つの点からケ克蘭がモノディーへ至ったきっかけを考察したが、簡潔さや単純さというフランス音楽の伝統的美質、そして古代ギリシヤ的美質へと創作が方向づけられていたことが分かる。モノディーがこうした音楽の簡潔さの流れに影響を受けたとすれば、モノディー創作は彼なりの「単純さの美学」の結晶であったと理解できる。では、作品の内容として、ケ克蘭の単純さの美学はどのように息づいているのだろうか。

### 3. モノディー作品の概要と分析

ケ克蘭は自伝的研究のなかで、自らの創作史を振り返り「モノディー」を一つのジャンルとして頁を割いている<sup>45</sup>。そこでは、1920年代の生徒への対位法指導が逆説的に自らの線的書法への習熟を助け、旋律線にフォーカスした新しい考え方へと自身を促し、これが後のモノディーに繋がったと述べられている。しかし前節を思い起こせば、モノディーは単に線的書法への興味から派生したのでなく、時代状況や美学や政治思想など、自らの多様な経験に由来していることは言うまでもない。また、1946年に友人のポール・コレールに宛てた手紙では、自らの創作における新しさの一つがモノディーであり、この傾向を持つ自分自身は「新しい作曲家」に属するのだと述べている<sup>46</sup>（すでにメシアンなど多くの若手が台頭している時代、彼はすでに78歳であった）。

---

44 記事の中では、《ソクラテス》のような極度の簡潔さを有するサティの音楽でさえ、その裏にはスコラ・カントルムで学んだ対位法が息づいていると述べられている。Koechlin (1928 : 307)

45 Koechlin (1939/rev.47 : 58-9)

46 Charles Koechlin 1867-1950 «Correspondance», 148.

【シャルル・ケクランのモノディー作品一覧】

opus	作品名	作曲年	編成
150	いくつかの宗教合唱曲	1931-35	合唱（第4,5,7,8曲がモノディー）
157	14の歌	1936	フルート
165	管楽七重奏曲	1937	管楽七重奏（第1曲がクラリネット独奏）
169	『アルケステリス』への合唱曲	1938	単声合唱
174	太陽に向かって	1939	オンド・マルトノ
175	ジャングルの掟	1939-40	オーケストラ
184	3つのソナチネ	1942	フルート
185	組曲	1942	コーラングレ
197	ケルヴェレアン之歌	1940-44	ピアノ？（第5曲がモノディー）
198	ネクテルの歌 第1集	1944	フルート
199	ネクテルの歌 第2集	1944	フルート
200	ネクテルの歌 第3集	1944	フルート
213	12のモノディー	1947-48	種々の管楽器
216	11のモノディー	1947-48	クラリネット（第11曲はコーラングレ）
218bis	小品	1948	ホルン
220	3つのモノディー	1948	ミュージックソー
224	墓碑銘	1950	ピッコロ、フルート、アルト・フルート持ち替え
225	アルカイック様式の15のモテット	1949	合唱（第11曲がモノディー）

上の表は、ケクランのモノディーを作品番号順にまとめたものだ。1931年から没年まで、断続的だがモノディー創作が続けられている。目を引くのは楽器編成の幅広さで、管楽器独奏、合唱、オーケストラ、さらにはオンド・マルトノやミュージックソーといった珍しい楽器まで多岐にわたる。注目したいのは《ジャングルの掟》op.175だ。オーケストラという演奏形態は本来的に多声的なものであるはずが、ケクランはここで敢えてユニゾンまたはオクターブのみで曲を作っている。管楽器やオンド・マルトノのように和音を奏でられないならともかく、わざわざオーケストラを用いてモノディーを書くということは、この単旋律のスタイル自体にケクランにとっての意味や主張が込められていたことが示唆される。

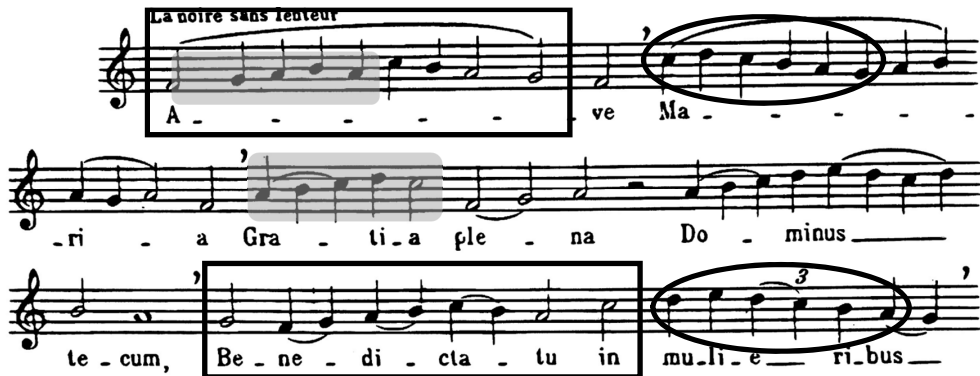
以下では、筆者が行ったケクランのモノディーの楽曲分析のうち、4作品についてその概要を示す。これらの分析結果として導き出せるのは、各曲は多彩な内容を示しており、その多様な在り方からケクランのモノディー全体の共通性を見出すのは困難という帰結である。

① 《いくつかの宗教合唱曲》op.150より第4曲〈Ave Maria〉（dans le Mode de FA）、第5曲〈Sanctus〉、第7曲〈Gloria〉、第8曲〈Alleluia〉

ケクランのモノディーのうち最初に作られた一群である。全10曲のうち、4曲が単旋律のために書かれており、それぞれの曲はたいへん短い。これらの曲に関して、旋律の動きは順次進行が主で、6度や7度の跳躍は一切見られない。ケクランの創作全体にも共通する、音程の跳躍を制限したこの旋律作法は、パリ音楽院でジュダルジュから訓練された厳格対位

法の規則に基づいている<sup>47</sup>。これら4曲では以下のような特徴が見られる。

- ・旋法の使用、調的な安定感のなさ（導音を避けることで生み出される）
- ・厳格対位法に則った音程の跳躍
- ・モチーフを音型やリズム等の要素に分解し、それらを再統合する手法



上の譜例は第4曲〈Ave Maria〉の冒頭である。最初の「Ave」F-G-A-B $\flat$ -Aの音型（網掛け部分）はそのまま二段目「Gratia」A-B $\flat$ -C-D-Cの音型に引き継がれ、また二分音符と四分音符から成るリズムパターン（四角枠部分）はそのまま三段目「Benedicta tu in」のリズムを構成している。続いて、緑で示した音型と鏡像関係になる一段目「Maria」の前半C-D-C-B $\flat$ -A-Gの音型（丸枠部分）も、旋律の構成要素として後の楽節で引用されている。三段目になると、一段目では別々の旋律を構成する要素だった「リズム」（四角枠）と「音型」（丸枠）が融合して、新たな旋律が生み出されている。このように、リズムや音型、あるいは音程といった曲中の各パラメータを要素として分解し、組み合わせを変えて再統合するやり方は、ケ克蘭の旋律作法として頻繁に見られる常套手段である。

## ② 《3つのソナチネ》 op.184 より第1番、第2番

1943年のコンサート「Triptyque」で初演された。民衆音楽連盟のメンバーとしても親しかったアルテュール・オネゲルはこのコンサートで初演を聴き、本作について「この楽器の独奏のためにソナチネを書くのはすでに相当難しいことだ。それを3つともなると離れ業である」と評した<sup>48</sup>（オネゲル自身もすでに1921年に、『牝山羊の踊り』で無伴奏フルートのための作曲を経験している）。この第1番と第2番の顕著な違いは調性感で、特に第2番はモノディーで無調が実践された最初の例と考えられる。ケ克蘭は、モノディーの領域でも

47 ケ克蘭（1968：13）

48 *L'oeuvre de Charles Koechlin : catalogue*, 30.



ト長調がベースの牧歌的で和やかな雰囲気感を漂わせる曲で、全体にケクランの旋律作法であるモチーフの分化と再統合が見られる。旋法の使用も顕著で、ゼクエンツの多用という特徴も指摘できる。「ソナチネ」らしく簡潔で明確な形式感を保っているが、ABA'の三部形式からなる第三楽章ではA'が大幅に拡大され、Bからの動機が借用されるなど職人的に手の込んだ作りを見せている。

モチーフの分化と再統合の特徴が見られるものの、第1番ほど顕著ではなく、第一楽章は旋律がかなり自発的かつ脈絡無く湧出している。第2番の最も明らかな特徴はその無調の響きであろう。第二楽章だけはEドリアがベースになっており旋法性がはっきりしているが、両端楽章は調的な中心音が見られず、ト長調の第1番と強いコントラストを成す。とりわけ第三楽章は、特徴的な4度堆積のアルペジオが全体を埋め尽くし（下譜例・四角枠）、全音音階や厳格対位法のルールでは忌避されていた減音程・増音程の使用（下譜例・網掛け）にも躊躇がなく、むしろ従来の調性音楽のニュアンスを積極的に排除しようという意図さえ感じられる。

Allegro vivo

*mf* *f* *mf* *ff* *f (non troppo)*

*mf* *mf* *sempre* *f*

*f* *f (non troppo) animé*

*court court un peu plus lent*

*mp* *diminuendo* *p*

78

③ 《11 のモノディー》 op.216

クラリネット独奏のためのモノディー集だが、第11曲だけはコーラングレのために書かれている。各曲のタイトルと特徴は以下のようになる。

第1曲「牧神」：Eリディア、モチーフの逆行、4度堆積

第2曲「夕べ」：D#エオリア、3度堆積

第3曲「無数の喧騒にあふれる海」：3度・4度・5度・8度堆積、半音階、無調

第4曲「パストラール」：Bイオニア、リズムの反復

第5曲「アルテミスの狩り」：完全4度のゼクエンツ、リズムの反復

第6曲「牧歌」：モチーフ逆行と移高、明確な形式、Aミクソリディア

第7曲「葬送歌」：半音階の順次進行だけで構成、無調

第8曲：ト長調、行進曲風

第9曲：3度堆積のアルペッジョ、調性感希薄、リズムの反復

第10曲「ティテュルスの休息」：モチーフの分解と再統合、旋法、3度堆積

第11曲：Gリディア、半音階、モチーフの逆行

それぞれのタイトルはその多くが古代を彷彿とさせるものだが、牧神やアルテミスやティテュルス（ウェルギリウス『牧歌』に登場する牧人）は、同じく古代が偲ばれた《ネクテールの歌》第2集「いにしえの森にて」op.199と第3集「親しき神々のための祈りと行列と踊り」op.200にも登場してくる。ウェルギリウスの『牧歌』は、創作キャリアの早い段階からケ克蘭のインスピレーションを刺激していたようで、《フルートソナタ》op.52（1911-3）はもともと各楽章に『牧歌』に由来する副題が付けられており<sup>50</sup>、また《風景と海景》op.63（1915-6）の終曲にも第二楽章の副題と同じ文言が書き添えられている。

表題の関連性から op.216 は古代文明への憧憬を担っているものとも見えるが、一方で曲集全体を通した統一的な印象は薄く、むしろ《ネクテールの歌》と同様、各曲が自由な方向性を有しているところにケ克蘭のモノディー創作の多様性が示されている。

④ 《墓碑銘》 op.224

ケ克蘭が没する1950年に書かれた最後のモノディー作品。友人でフルート奏者でもあったポール・ドメルへの思い出に捧げられた。一人の奏者がフルート（Fl）、アルトフルート（Afl）、ピッコロ（Pic）を持ち替えて演奏する。

この曲に小節線は存在しないが、明確に AB-A'B' という構造を持っており、各セクショ

50 第1楽章「ティテュルスは、枝を広げるブナの木陰に横たわっている」、第2楽章「そして高い山々から伸びゆく影が落ちる」、第3楽章「古の森のなかの牧神とニンフたち」Orledge（1989：107）

ンには異なる楽器が指定されている。

A : 楽譜 1 ページ目 (AFI)



B : 2 ページ目 1-5 段 (Pic)



A' : 2 ページ目 6 段 ~ 3 ページ目 3 段 (FI)



B' : 3 ページ目 4-8 段 (AFI)



上に示されるように、A' は A が完全 4 度上に移高されたもの、B' は B が完全 12 度下に移高されたもので、登場する旋律自体には変化がないため、後半 A'B' は前半 AB をただ移高しただけの繰り返しもいえる。だが、同じ旋律であっても奏でられる楽器が異なり (A と A' は同じ旋律だが楽器が異なる。B と B' も同様)、ゆえに異なる音色で反復される。特に B と B' の間では、高音域のピッコロと低音域のアルトフルートの音域の違いからくる甚だしい音色差がある。また一方で、持ち替えによって楽器が一巡することによって、曲の始点 A と終点 B' は同じアルト・フルートが奏でることになる。AB-A'B' という反復的な曲構造のみならず、アルト・フルートに始まりアルト・フルートに終わるという円環構造が成り立っており、こうした反復と循環が曲の統一性に寄与しているといえる。

この曲は調号があるにも関わらず調性感が希薄で、旋法性も見受けられず、半音階的な順次進行 (音程跳躍は減 4 度まで) により極めて無調に近い響きで貫かれている。音価もほぼ

四分音符と八分音符しか用いられず、16分音符以下の細かな動きは一切ないため、リズム面でも平坦かつ禁欲的である。「Presque adagio」（ほとんどアダージョ）という指示の下、テンポ表示も♩ = 40～50と遅く、まさに葬送行進曲のような厳粛さを思わせる。しかしながら、強弱はpppからffまで幅広く要求され、またアーティキュレーションもかなり細かく記されている。厳かな葬送の佇まいに反して、曲の表現性や精神性といった部分では、この作品はむしろ生き生きと豊かなものが意図されているとも捉えられよう。

セクションAの冒頭で提示されるB♯-B♯-C♯-B♯-B♭-A♯のモチーフは、同セクションの中で微細な変化を伴いながら執拗に繰り返される。特に、このタイで結ばれた四分音符と八分音符というリズムは再三現れてくる。セクションBのフレーズもこのリズムを受け継いで紡ぎ出されているため、結果的に曲全体がこのリズムパターンを踏襲することになり、これを基礎にして旋律における統一された雰囲気醸し出されている。各セクションの終止音が、セクションを奏する楽器の最低音またはそれに近い音であることも、曲を通しての共通項として挙げられる。最低音域という鄙びた音色へ消え入るようにしてそれぞれのセクションが終わるのは、この曲にとっては象徴的と思われる。各セクションの終止音は常にフェルマータ付きの二分音符、つまりこの曲中で最も音価が長く、それがpp(ppp)またはディミヌエンドを伴いつつセクションを閉じていく。

Orledge (1989) が述べるところでは、この《墓碑銘》は「モノディーが音楽的に一体どれほどのものを可能にするのか」を証明する作品であり、「おそらく彼のモノディー創作の頂点である」<sup>51</sup>。没年となる1950年にケクランが作った曲は、この他にたった2曲<sup>52</sup>しかなく、最後までモノディーというコンセプトが創作上の魅力的な位置を占めていたことがうかがえる。op.224の特徴を整理すると以下ようになる。

- ・明確な形式、曲構造の熟慮
- ・無調の響き（調性感が希薄）
- ・リズムの禁欲さ

ここまで、ケクランのモノディー作品を取り上げて内容を示してきた。今一度、これらの特徴をまとめてみると、主立ったものは以下になるだろう。これらは万能ではないにしろ、ある程度共通してケクランのモノディーに散見されるものである。

- ・モチーフの諸要素への分解と再統合の手法
- ・旋法の使用
- ・調性感の希薄さ、無調

51 Orledge (1989 : 268)

52 フルートとクラリネットのための《2つのデュオ》op.225bis、オルガンのための《小品》op.226。前者はop.225からの抜粋編曲、後者は知人の結婚祝いに書かれたケクランの最後の作品である。

・形式の明確さ

しかしながら、op.216にも明らかなように、一つ一つの曲が持っているキャラクターや使われる手法はじつに多種多様である。旋法から無調まで、ソナチネ形式から無形式まで、順次進行から4度の堆積まで、むしろ雑多で網羅的ですからある（1つの曲集の中でさえ、内容は多岐にわたっている）。加えて、ここに挙げた様々な特徴はモノディー以外の作品にも十分見受けられるもので、彼にとっては普遍的な手法だったといえる。したがって今回の楽曲分析に関する限りは、内容的に見て、ケクランのモノディー全体を統一する固有な手法や性格は見られないと結論すべきであろう。敢えてモノディーのみに通じる特徴を挙げようとするれば、これらの作品が「無伴奏の単旋律からできていること」となってしまう。

では、前節で提示した「単純さの美学」という観点からはどうだろうか。たしかに、《墓碑銘》や《11のモノディー》第7曲「葬送歌」は扱うリズムや形式に関して簡潔かつ禁欲的であったし、作品分析に頻繁に登場した「モチーフの分解と再統合」という手法—あるモチーフを音型やリズム等のより小さな要素にまで分解し、それらを今度は異なる組み合わせで再統合して新しいモチーフを紡ぎ出すことで、曲を展開させていく—も、少ない材料から曲全体を成立させる旋律を紡ぎ出すという、まさに節制の模範のようなものだった。しかし、これらの禁欲的な面はモノディー全体から見れば数ある側面の一つにすぎず、モノディー創作が全体としてこのような傾向を持っていたとは必ずしも言えない。やはり、節制や禁欲の態度は、本来的に二声部以上ないと成り立たない対位法や管弦楽法の大家であった人物が、たった一つの声部へと音楽を収斂させていったという姿勢の変化にあらわれるにすぎない。

#### 4. モノディーの多様性と作曲家としての野心

個々のモノディーは、各々が束縛されず様々な方向性を有しており、まさにそのことによって「モノディーには何が可能なのか」というモノディーの領野を示していると考えられる。ケクランがモノディーの芸術を紛れもなく正当であると理解し得たのは、モノディーというやり方に一つのコンセプトを見出したからではなく、これが過去から蓄積されてきた音楽の多様な方向性に適うと確信を得たからではないだろうか。特にケクランという、J. S. バッハ以来の対位法の伝統に通じ、古代ギリシャにまで接続する旋法音楽にも開眼した、音楽史と地続きな語法に立脚した人物にとって、あらゆる多様性を包摂するモノディーの在り方を歓迎しない理由はなかったはずである。つまるところ、多様であることがモノディーの正しさ、美点ということになる。ケクランが習熟したあらゆる語法が用いられ、一つの作品群を形作っている点で、モノディー創作は彼にとっての集大成的まとまりとも言える。

しかし、多様性だけがケクランのモノディー創作の意義なのだろうか？ 上述のように、ケクランが音楽の多様な表現性に適うと確信してモノディーを作曲していたのであれば、それ

は「モノディーによってケクランの表現手段が広がった」という語りにしかならない。ここで思い起こすべきは、「モノディーというスタイル自体に意味や主張があるのでは？」ということである。問題は、なぜわざわざモノディーで曲を書くのかということだ。《ジャングルの掟》op.175 の場合、オーケストラでモノディーが書かれるというのは、それが可能であるにもかかわらず二つの異なる音程を重ねる選択をわざわざ排除したということであり、モノディーという単旋律のスタイルでなければならない理由がそこにはあったということではなからうか。

あるいは、次のように言い換えてもよい。「なぜ『モノディー』と呼ぶのか？」

これはケクランのモノディーに関して、筆者が最初に抱いた疑問でもある。近代フランス音楽において、ドビュッシーの《シランクス》やオネゲルの《牝山羊の踊り》をはじめ、無伴奏の作品自体は珍しくなかったものの、それらは「モノディー」とは呼ばれていない。同時代でモノディーというタイトルの曲を書いたのはジョルジュ・ミゴだけで、あとはオリヴィエ・メシアンとジャン・アランに少ない作例が残るのみだ。つまり当時、音楽作品に関してそれをモノディーと名付けるのは珍しいことだったと考えられる。それでも敢えて、ケクランは自作の多くにモノディーの名を冠している。たとえ無伴奏の単旋律であっても、彼の作品には《組曲》や《歌》というタイトルの曲も存在しているわけで、特に理由がなければ《モノディー》と名付ける必要はなかったはずなのだ。

第2節では、ブルゴー＝デュクードレとエマニュエルによって、ケクランの中でモノディーがグレゴリオ聖歌や民謡、さらには古代ギリシャの音楽へと強く結びつけられたことを確認した。そして、節制や簡潔や均衡といったフランス音楽の伝統的な美質（そしてケクラン自身が様々な要因から示唆されていた単純と節制の方向性）は、彼にとって古代ギリシャの建築や彫刻に通じる美質でもあった。ここから言えるのは、ケクランにとってモノディーを語ること（作曲すること）は中世や古代ギリシャまで遡る音楽史を背景に持ち、また、フランス音楽を語ることはその美質の共通性から古代ギリシャ芸術への接続を可能にしたということである。モノディーの芸術は古代ギリシャに最も古い起源を持つ一方で、フランス音楽もその美質はやはり古代ギリシャへと起源を訪ねることができる。すなわち、ケクランからすれば、モノディーの芸術とフランス音楽は起源を一にする。エマニュエルがモノディーの芸術を語る時、それは失われて久しい遺産を掘り起こすことだったが、ケクランはモノディーを媒介にして古代ギリシャ芸術から現代フランス音楽までを一つの芸術史として語ることができたのだ。

## 5. 結論

モノディーはケクランにとって古代ギリシャとつながる言葉であり、単旋律という装いは



その美質である簡潔性を象徴する最たるものであった。一方でこのモノディーは、同じく古代ギリシャを起源とするフランス音楽にとっても、その伝統的美質としての簡潔性を示していた。つまり、モノディーが示唆するのは、ヨーロッパ文明の祖である古代ギリシャから現代フランス音楽へと簡潔の美が継承される正統的な芸術史観であり、簡潔の美から究極的に生まれた正統なモノディーが現代芸術の最前衛に立つという構図である。その作り手としてモノディーの正当性を見出しているケクランは、やはり 20 世紀の正統な芸術の最前線に立っていることになる。こうしてケクランは、モノディーという言葉を自らの作品に用いることによって、「古代ギリシャ→フランス音楽→モノディー→ケクラン」という構図を作り上げたのではないだろうか。これはフランス音楽を正統に優位に位置づけるものであり、なおかつ、自身を現代音楽の最前線の作曲家としてまつり上げるものでもあった。

フランス音楽と古代ギリシャを結びつけるやり方は、ブルゴー＝デュークドレにも共通する。バロック時代まで国際的な地位を保っていたフランス音楽も、19 世紀にはすでに凋落し、ドイツとイタリアに覇権を奪われることになった<sup>53</sup>。その状況をなんとか覆そうとする方策の中に、古代ギリシャとの強い結びつきを誇示するやり方があった。ブルゴー＝デュークドレは度重なるフィールドワークを通して、実証的にその関連性を解き明かし、諸外国に対するフランスの優位を示してみせた。

ケクランのモノディー創作は、純粹に芸術的な「多様性」の主張と、一方で、戦略的な芸術史観に立脚した作曲家としての「野心」を包含している。だがそれは作曲家の単なるエゴではなく、対外的なイデオロギーが時代の芸術を操作する一構図としても読み解ける。普仏戦争を機にフランスで国民意識が高揚し、自国の音楽文化も独逸をはじめとした他国に並ばねばという風潮が強くなっていった。その後、第一次世界大戦を経て、1930 年代にかけては国内の社会不安を抱えながら、ファシズムの蔓延するヨーロッパにおいてフランスは周辺諸国への眼差しを鋭くせざるを得なかった。つまり、ケクランは幼少期よりすでに、諸外国への対抗意識が燃え立つ中を生きていたのであり、二度目の大戦に向かってフランスの地位に不安が生じるまさにその時期にモノディーは出現している。モノディーはゆえに、フランスが諸外国に張り合おうという時代の要請から生まれたともいえるのではなかろうか。その意味でケクランのモノディー創作は、19 世紀から 20 世紀前半にかけてフランスが被った地位の喪失に対するリアクションとして、一つの興味深い例を提供するものだといえる。

モノディーを通してフランスと自分自身の地位を主張するケクランの目論見は、結果的には達成されなかった。モノディーが 20 世紀のフランス音楽で何らかのストリームを形作ることではなく、ケクラン自身も時代の影に埋もれる運命だった。ただ、モノディーは彼の専売特許ではなく、同時代の他の作曲家による作例が残っている。ジョルジュ・ミゴ、オリヴィ

53 吉田寛 (2015). 『絶対音楽の美学と分裂する「ドイツ」：十九世紀』青弓社, 52-94.

エ・メシアン、ジャン・アランはモノディーを作った数少ない作曲家だが、彼らはみなモーリス・エマニュエルの弟子という共通項を持っている。よって今後は、彼らの作例もあわせて検討すると同時に、エマニュエルあるいはブルゴー＝デュークドレから続くパリ音楽院の音楽史クラスを中心としたいわば「古代ギリシャの系譜」を汲み取っていききたい。

## 【参考文献】

- Baron, J. H. (1968). Monody : A Study in Terminology. *The Musical Quarterly*, 54(4), 462–474.
- Charles Koechlin 1867–1950 «Correspondance», *La revue musicale*, n° 348–350. Paris : Richard-Masse, (1982)
- Corbier, C. (2010). “La Grece de Charles Koechlin.” in *Charles Koechlin : Compositeur et humaniste*. édité par M-H Benoit-Otis (sous la direction de Philippe Cathé, Sylvie Douche, and Michel Duchesneau), Paris : J. VRIN, 327–47.
- Emmanuel, M. (1910). “Lecon d’ouverture au Conservatoire.” *L’Actualité musicale : annexe de la Revue musicale S.I.M.* (Jan 1910) : 24–30.
- Kirk, E. K. (1977). “The Chamber Music of Charles Koechlin.” PhD diss., The Catholic University of America.
- Koechlin, Ch. (1926). “André Gedalge.” *La revue musicale* (March 1926) : 242–54.
- (1928) 2006. “De la simplicité.” in Charles Koechlin, *Esthétique et Langage Musical*, écrits présentés par Michel Duchesneau, Sprimont : Margada, 301–11.
- (1929) 2006. “Du rôle de la sensibilité dans la musique.” in Charles Koechlin, *Esthétique et Langage Musical*, écrits présentés par Michel Duchesneau, Sprimont : Margada, 313–33.
- (1934) 2006. “La leçon de Claude Debussy.” in Charles Koechlin, *Esthétique et Langage Musical*, écrits présentés par Michel Duchesneau, Sprimont : Margada, 361–78.
- (1935) 2006. “Sur l’évolution de la musique française avant et après Debussy.” in Charles Koechlin, *Esthétique et Langage Musical*, écrits présentés par Michel Duchesneau, Sprimont : Margada, 379–95.
- (1936) 2006. “De quelques horizons nouveaux.” in Charles Koechlin, *Esthétique et Langage Musical*, écrits présentés par Michel Duchesneau, Sprimont : Margada, 427–39.
- (1939a) 1947. “Maurice Emmanuel et la musique modale.” in *Maurice Emmanuel edition, La revue musicale* (Feb and the summer of 1947) : 61–67.

- (1939b) 2006. “La résurrection des modes anciens dans la musique moderne.” in Charles Koechlin, *Esthétique et Langage Musical*, écrits présentés par Michel Duchesneau, Sprimont : Margada, 455–76.
- (1939/rev.1947) 1981. “Étude sur Charles Koechlin par lui-même.” in *Charles Koechlin 1867–1950 «Koechlin par lui-même» (texte inedit)*, *La revue musicale*, n° 340–341. Paris : Richard-Masse, 39–72.
- Moore, C. (2006). “Music in France and the Popuar Front (1934–1938) : Politics, Aesthetics and Reception.” PhD diss., McGill University.
- (2008). “Socialist Realism and the Music of the French Popular Front.” *The Journal of Musicology* 25(4) : 473–502.
- Nies, O. (2010). “Le rêve des horizons lointains : Un parcours del’œuvre de Charles Koechlin.” in *Charles Koechlin : Compositeur et humaniste*. édité par M-H Benoit-Otis (sous la direction de Philippe Cathé, Sylvie Douche, and Michel Duchesneau), Paris : J. VRIN, 17–62.
- (2017). Notes for *Edition Charles Koechlin*. SWR19046CD & SWR19047CD
- Orledge, R. (1989). *Charles Koechlin (1867–1950) : His life and works*. London : Harwood Academic Pub.
- L’oeuvre de Charles Koechlin : catalogue*, Paris : M. Eschig, (1975)
- Rousseau, J-J. (1768). *Dictionnaire de musique*. Paris : Chez la veuve Duchesne.
- カッロツツォ, M.・チマガッリ, C. (2010). 「第 16 章 モノディに関わる理論家、人文主義者、作曲家」『西洋音楽の歴史 第 2 巻』川西麻理訳、13–37、シーライトパブリッシング
- ケ克蘭, Ch. (1968). 『対位法』清水脩訳、音楽之友社
- コクトー, J. (1975). 「雄鶏とアルルカン : 音楽をめぐるノート」『ジャン・コクトー全集第四巻』堀口大學・佐藤朔監修、佐藤朔訳、東京創元社
- 清水祐美子 (2013). 「19 世紀フランスにおける民謡収集と地域意識の形成 : 地域と国家との間で」博士論文、東京外国語大学
- ボルシル, F. (2016). 『ベル・エポックの音楽家たち セザール・フランクから映画の音楽まで』安川智子訳、水声社
- 安川智子 (2010). 「『モダリテ』概念の形成と近代フランスの旋法語法 : 国家と宗教の関係から」Bookpark
- ユラール＝ヴィルタール, E. (1989). 『フランス六人組 20 年代パリ音楽家群像』飛幡祐規訳、晶文社
- 吉田寛 (2015). 『絶対音楽の美学と分裂する「ドイツ」 : 十九世紀』青弓社

- ロラン, R. (1958a). 『ロマン・ロラン全集 31: インド』 宮本正清・波多野茂弥訳、みすず書房
- (1958b). 「タゴールとロマン・ロランとの対談 1」『ロマン・ロラン全集 35: 書簡・日記』 宮本正清訳、みすず書房
- (1981). 「一陽来復」『ロマン・ロラン全集 21: 芸術研究 II』 野田良之訳、みすず書房

## Monodies of Charles Koechlin

SATO Kaoru

This paper discusses Monodies of Charles Koechlin (1867–1950), a less known French composer. Koechlin's monodie consisting of a melody without any accompanying parts is one of his composing style after 1930's, and focusing this characteristic genre, the author tries to cast a new light on the ties between Koechlin and french musical world at that time.

From the historical view, monodie as a song format was established in Italy in the late 16<sup>th</sup> century and the humanists appreciated it as relating ancient Greece. In Koechlin's writings, monodie is related not only to ancient Greece, but also to the plainsong and the traditional folksong.

Examining his career, what stimulated him into monodie can be seen from four points of view : the musical trend of his time, returning to melody, admiration for ancient Greece, and his political attitude. All of these led him to a simple melodic concept, and it suggests that his monodies represent his aesthetic of simplicity.

However, the analyses show that they have, far from simple, so various contents that one can see no proper natures in them. Therefore, being comprehensively various is the essence for their part, and each monodie exists as a milestone proving what monodie can achieve. On the contrary to this genuine artistic purpose, Koechlin's monodie also implicates that french music inherits orthodoxly the art of ancient Greece, ancestor of Europe civilization, and that Koechlin himself stood upon the frontiers of the legitimate history of music. This logic makes french music superior to the other European countries, especially German and Italy. The case of monodie shows how the arts or artists are controlled by contemporary ideology.