

器楽音楽における声楽的要素

—— 器楽レチタティーヴォをめぐって ——

高野 茂

The Vocal Elements in Instrumental Music,
with special respect on the Instrumental Recitative

Shigeru TAKANO

要 旨

レチタティーヴォは、もともと散文的なテキストにシラビックに節付けした声楽ジャンルである。一定の形式をもたず反復されることもないその旋律には、主題やモチーフといった音楽作品の構築的素材の要素がない。レチタティーヴォは、文学における散文に対応する「散文音楽」の典型と考えられてきた。こうしたレチタティーヴォがさらに言葉をはなれて器楽音楽で使われた場合、韻文的発想にもとづく規則的拍子・楽節構造を基礎とする音楽とはきわめて対照的な様式として捉えられる。

器楽レチタティーヴォは言葉を欠いている。そこで A.Schering は、ベートーヴェンの音楽中の器楽レチタティーヴォに文学作品から抜き出した歌詞を当てはめた。しかし、音楽が万人に通じる世界語とみなされた18世紀において、器楽音楽はむしろ言葉をもたないことで再評価されることになった。器楽レチタティーヴォは、詩の韻律に相当するような音楽のリズムの、和声的、対位法的束縛から解放された、言葉をもちない内面的な独り語りに最適な表現を実現したのである。

器楽音楽を物語にみたと、楽曲中の器楽レチタティーヴォを物語の出来事やその展開を担っていくナレーションに対応させる Hatten の理論は、新しい視点を提供している。

はじめに

器楽音楽は、音楽的アイデアを表現する演奏媒体が人声とは異なることから、声楽音楽との相違を当然とみなす考えが一般的である。しかし、器楽音楽には声楽音楽をモデルとして、声楽的発想が持ち込まれていることが多い。

リストの《愛の夢 3つの夜想曲》は、3曲がすべて自作の歌曲のピアノ編曲である。とくにフライリヒャルトによる歌曲《おお愛しなさい、愛しうるかぎり》を原曲とする有名な第3番は、一般的にはほとんど独立した器楽曲とみなされている。このピアノ独奏曲バージョンは、朗唱的な旋律で叫ぶように歌

われていた詩の警句的、教訓的な第4節をのぞいて、大筋で歌曲の音楽をそのまま受け継いでいる。歌唱旋律はそのままピアノに移されているから、曲は全体として歌曲特有の主旋律と伴奏というホモフォニー様式をとる。

こうした様式のピアノ曲といえば、まずはメンデルスゾーンの「無言歌」を挙げなくてはならない。無言歌は、その言葉のとおり、「言葉のない歌 song without words」であり、「ピアノだけのための歌」として世に出された。彼が最初の《無言歌集 op. 19b》を、《歌曲作品集 op. 19a》とセットにして出版して以来、音楽の一曲種としての地位を獲得した。(Edler 2004: 187f.) もちろんこれらのピアノ曲に原曲となる歌曲があるわけではないが、この曲種に特徴的な歌謡的主旋律に歌詞をつければすぐに歌曲として通用するような様式をもっている。無言歌以外にもこうした様式の器楽の曲種は多いが、「夜想曲」もその一つである。夜想曲においても、曲想は無言歌ほど多様でないとしても、一貫した歌謡風の旋律が伴奏に支えられながら全曲を主導していく。上記のリストの歌曲編曲によるピアノ曲が「夜想曲」と銘打たれていたことも、この2つの曲種の近似性を示している。

このような歌曲に直結するような曲種でなくても、曲の一部に言葉が付けられそうな歌曲風の部分があるられるような曲例は限りなく多い。他方、歌曲の側でも分散和音や音型反復のような器楽的旋律法が歌の旋律にはいり込んでいることも多く、器楽音楽における声楽的要素は、声楽音楽における器楽的要素と同様に、その要素をひとつひとつ特定できない程度にこの2つのジャンルは相互浸透しているのが現実であろう。¹

ところで、これまで見てきた例は詩という韻文形式のテキストに付曲した歌曲の様式であり、もともと詩節、押韻、詩脚の数などの詩の形式が音楽の規則的楽節構造のもとになったという経緯を考えてみても、歌曲の様式を器楽音楽に統合的に取り入れるのには、なんら支障はないように思われる。しかし、レチタティーヴォを器楽音楽に取り入れる場合は、事情が異なる。

レチタティーヴォは元来散文的なテキストにシラビックに節付けした声楽ジャンルであり、その旋律は言葉を自由に構成した散文テキストに柔軟に寄り添い、そのイントネーションを生かした朗唱様式をとる。したがってテキストをなぞっていくレチタティーヴォの旋律には、ほんらい主題、モチーフといった音楽作品の構築的素材の要素はなく、また反復されることもない一回かぎりのその旋律は一定の形式をもたない。この種の音楽は、18世紀から19世紀初めまでの時代においては、文学における散文に対応する音楽領域における等価物として、どちらかというとな否定的に論じられてきた²。

こうしたレチタティーヴォがさらに言葉をはなれて器楽音楽で使われた場合、韻文的発想にもとづく規則的楽節構造を基礎とする音楽に統合することがむずかしい異質な部分として問題的に捉えられたとしても不思議ではない。あとで述べるように、器楽レチタティーヴォ部分は多くの楽譜校訂者を悩ませてきたし、演奏解釈者もこうした部分では大きな困難に直面するのが常である。これまで拍子にしたがい、また豊かな和声などに支えられて進んできた音楽が、その部分ではまったく自由なリズムをとり、かろうじて最低限の伴奏にささえられたモノフォニーのような単音だけの旋律になってしまうからである。

1. ベートーヴェンの後期作品における散文音楽的部分と器楽レチタティーヴォ

本研究では、器楽音楽でしばしば現れる声楽由来のレチタティーヴォの様態、その形式的役割や意味、またレチタティーヴォ旋律への言葉付与などといった「標題的」解釈の妥当性と可能性などについて、ベートーヴェンの後期作品を中心に考察する。ベートーヴェンの器楽音楽には声楽的要素が数多く認められるが、その割合は後期作品において急増するからである³。次にベートーヴェンの器楽作品におけるレチタ

ティーヴォもしくは散文音楽的部分の主な例を、ピアノソナタと弦楽四重奏曲から拾い上げてコメントしておく。

Piano Sonate Nr. 17 d-Moll op. 31-2 第1楽章：主題を導入する分散形のドミナント和音 (Largo)。この Largo による分散和音は展開部の最初で和音を変えて3回反復。再現部の前ではこの分散和音の再現のあと “con espressione e semplice” によるレチタティーヴォが続く。

Piano Sonate Nr. 28 A-Dur op. 101 第3楽章：この楽章(a-Moll)の後半、ドミナント和音上の装飾的カデンツ(小音符)→第1楽章の再現 →持続するドミナント和音上の拡大されたカデンツと続く。音階を急速に下行する32分音符のパッセージに先導されるトリル付きの音符。第4楽章(A-Dur)へと導く機能。

Piano Sonate Nr. 29 B-Dur op. 106：第4楽章の前に置かれた “Largo” で始まるきわめて即興性の高い序奏部。小節の区切りをもたない最後の部分での2点A音の連打は op. 110と類似。

Piano Sonate Nr. 30 E-Dur op. 109 第1楽章：Vivace 2/4の開始後すぐに、テンポと拍子の違う Adagio espressivo 3/4 (T. 9-15) がアルペジジョ和音の先導ではじまる。この部分は、カデンツとその間をつなぐ即興的パッセージで構成されている。ritardando を伴うドミナント和音上のカデンツをもって主題 (V度調) に復帰。主部がはじまった後に序奏が挿入された、との解釈も可能。この部分は主題の再現前にもあらわれる。(T. 58-65)

Piano Sonate Nr. 31 As-Dur op. 110 第3楽章： (後述)

Piano Sonate Nr. 32 c-Moll op. 111 第2楽章：変則的な第4変奏後半部、アルペジジョによるカデンツに導かれて持続的なトリルによる、主題を素材にしたレチタティーヴォ風の部分が次の最後の変奏へとつながる。楽譜上のテンポの変動や拍子からの逸脱はないが、トリルが永遠に続くような時間の停止を思わせる。

Streichquartett Nr. 14 cis-Moll op. 131 第3楽章：この楽章 (Allegro moderato) は第2と第4楽章をつなぐ短い接合的部分。Adagio 部分において E-Dur のドミナント和音上の32分音符のパッセージをへて、レチタティーヴォ風の旋律があらわれ4度下降で終わる。カデンツの D→T 進行の局面に現れたレチタティーヴォの例。その形式的機能は、次の楽章の導入。第4楽章のおわりのカデンツは即興的要素をふくむ。(レチタティーヴォなし、原則イン・テンポ)

Streichquartett Nr. 15 a-Moll op. 132 第4楽章：舞曲風二部分形式による “Alla Marcia” のあとの “Piu Allegro” の部分。導入的上行旋律のあとの第一ヴァイオリンによるレチタティーヴォ。op. 31-2のレチタティーヴォとよく似た旋律。トレモロの和音上で。 “Presto” の装飾的カデンツをへて4度下行して Finale (Allegro appassionato) に続く。

Streichquartett Nr. 16 F-Dur op. 135 第4楽章：Grave による長い序奏とその再現。序奏での3回の同音反復のモチーフが再現では8回の同音反復となる。

2. 器楽レチタティーヴォの様式的特徴について

器楽音楽におけるレチタティーヴォ部分は、楽譜にそれと明示されている場合とそうでない場合があるが、その音楽的、様式的特徴は、概して次にあげる諸点に要約することができる。

- ① レチタティーヴォ旋律を導入するための慣用的アルペジジョ (ドミナント和音の第一転回形)

- ② (カデンツ形成の際の) ドミナント和音上での旋律の展開
- ③ 同一和音 (トリルを伴うことも) 上の旋律のモノフォニー風提示
- ④ 旋律の4度下行による終止、2度下行による半終止/終止
- ⑤ 他の部分との主題的、動機的つながりの欠如
- ⑥ 語りや歌を連想させる旋律法: cantabile, cantando, parlando などの演奏指示語
- ⑦ テキスト付与の可能性
- ⑧ 遅いテンポ設定、テンポの遅滞化 (Ritardation)
- ⑨ テンポの頻繁な変化、自由なリズム: フェルマータ、“ad libitum”、“senza tempo”、小音符の使用など
- ⑩ 小節に収まりきれない音符や足りない拍、規則的拍節・楽節構造からの逸脱
- ⑪ 装飾性と即興性: 自由な「ファンタジー」や協奏曲のカデンツァ風の様式

これらの特徴のうち、①～⑤はとくにレチタティーヴォ旋律やその様態に関係したものであり、残りの⑥～⑪はいわばレチタティーヴォの現れやすい音楽的環境についての特徴である。それは、全体として遅いテンポをとり、テンポが頻繁に変化し、しばしば規則的拍子構造からはずれる部分が現れるような、即興様式にも通じる環境である。器楽レチタティーヴォはこうした散文音楽 (musikalische Prosa) においてあらわれる、その特殊なケースといえる。

散文音楽は、安定したテンポと規則的拍節構造をもつ通常の音楽とは対照的な音楽表現様式である。バロック時代においてそれはトッカータ、ファンタジー、プレリュードなどの即興的曲種によくみられる。バッハの《半音階的幻想曲とフーガ》の幻想曲部分に器楽レチタティーヴォがあらわれるのは、すでにその時代から即興様式と器楽レチタティーヴォの密接な関係にあったことを示している。前古典派時代にはC.Ph.E. バッハの自由形式の幻想曲⁴のような即興的曲種が存在し、多くの器楽レチタティーヴォにその出現の場を提供している。

こうした即興的曲種が下火となったベートーヴェンの時代にあつて、音楽の散文的表現は、協奏曲のカデンツァなどを別にすれば、主として序奏やそれに類した形式部分にみられる。序奏は曲の本体部分の前に置かれるゆったりとしたテンポの自由な発想による部分で、当然本体部分を導入する機能も併せもっているが、必ずしも本体部分と主題的、動機的関連をもつわけではない。ベルリオーズの《幻想交響曲》の終楽章のロンド部の前に置かれた散文音楽の典型ともいえる前半部は、序奏がもつ様式の延長線上にある。序奏はソナタ形式においてしばしば再現部の前とか展開部の開始部分で再現される。こうした場合、Allegro のテンポで進行する音楽の一般的な流れにとつぜん速度の遅滞が生じることになる。

《ピアノ・ソナタ op. 31-2 (「テンペスト」)》第1楽章では、冒頭の分散和音の上行形による短い序奏〔譜例1 a〕は、展開部のはじめと展開部の最後にあらわれる。このうち2回目の再現ではレチタティーヴォ旋律がそれに続く。〔譜例1 b〕

〔譜例 1 a〕

〔譜例 1 b〕

似た例は《交響曲第5番 op. 67》の第1楽章でもみられる。再現部でのオーボエのソロは、再現された序奏をしめくくる「カデンツァ」とも解釈できる。[譜例2]

[譜例2]



即興様式と関係の深い散文音楽は、カデンツ形成に関わることが多い。カデンツを強調するためにドミナント和音を長く引き伸ばし、その上に即興的で自由な装飾的パッセージをのせるような場合である。こうしたカデンツでレチタティーヴォが現れる例も多い。レチタティーヴォはドミナント和音の上で形成されることが多いからである。したがって、序奏部やその再現箇所ほかに協奏曲のカデンツァも、散文音楽様式やレチタティーヴォのよく現れる場である。

3. ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ op. 110》の第3楽章におけるレチタティーヴォの構造

これらの諸特徴をふまえつつ、次にベートーヴェンの最大規模の器楽レチタティーヴォの例である《ピアノ・ソナタ op. 110》の第3楽章の最初の8小節を少し詳しく考察することにする。[譜例3]

この最初の8小節は、第9小節からはじまる“*Arioso dolente*”の序奏として機能する。テンポは“*Adagio ma non troppo*”であるが、これは楽章の開始部分なので曲中で急にテンポの遅滞がおこるような意外性はない。“*Allegro molto*”の第2楽章のあとにくる型どおりの緩徐楽章として始まる。(特徴⑧) 前のf-Moll楽章の最後のピカルディ3度の主和音(F-A-C)をうけて、フラット5つの調号をもつb-Mollの主和音から始まるが、すぐに2小節目から半音転調によってCes-Durとなり、第3小節ではその平行調であるas-Mollに達する。この調は、目標とする“*Arioso dolente*”の調である。次の4小節目からの“*Recitativo*”は、途中で別の和音に逸れながらも、基本的にas-Mollのドミナント和音上で展開する。レチタティーヴォがカデンツにかかわっている一例である。(特徴②) このように目的の部分の調をめざした和音進行は、序奏ならではの特徴である。

“*Recitativo*”と明記された第4小節には、まず最初の1拍分を使ってas-Mollのドミナント和音の分散音型があらわれ、それに誘導されて *piu adagio* のレチタティーヴォ旋律が単声であらわれる。(特徴①、③) この分散和音を記譜されたとおりの1拍に数えると、この小節の拍数は5+2の7となり、とくに前半の5拍が不規則な印象をあたえる。(特徴⑩) 次の小節では、調号は変わらないまま、下支えの和音はシャープ系のE-Durのドミナント和音になり、その第7音である2点A音が右手で連打される。このA音は、すぐ前のas-Mollの第2音度が半音低められたBesがエンハーモニックに読み替えられた音である。全音符を使って書かれた左手の和音が2つ出てくることからわかるように、この小節は2小節分の規模をもっている。ただし、前半が4拍となるには十六分音符分の長さが足りない。(特徴⑩) なぜか左手の全音符の和音が打ち直されるよりも十六分音符分手前で、調号がシャープ4つに変わる。レチタティーヴォ3小節目(第5小節)はE-Dur主和音に終止したあと、減七和音2つに伸介されて、調はas-Mollに復帰し、同時に調号はなぜかas-Mollにはフラット1つ足りないフラット6つに変わる。レチタティーヴォ旋律はこの調で型どおりに4度下行して終止する。(特徴④) この小節の拍数は5つで1拍分多い。次の小

[譜例 3] ベートーヴェン《ピアノソナタ 変ホ長調 op. 110》第3楽章開始部分⁵ (H.Schenker 校訂版)

Adagio ma non troppo.

una corda

3

Recitativo.

piu adagio

andante

cresc.

adagio

p

tutte le corde

ritar - dando

dim.

cantabile

una corda

sempre tenuto

E

meno adagio

cresc.

adagio

ten.

dim. smorzando

6

Adagio ma non troppo.

p

tutte le corde

as

(Klagender Gesang.)

Arioso dolente.

10

cresc. - dim.

p

節では2拍目から拍子が12/16に変わるが、その十六分音符3つのユニットをこれまでの四分音符と等価として数えると、ここでは4拍には1拍足りない。(特徴⑩) レチタティーヴォ旋律に記された速度標記は、“Arioso dolente”の安定したテンポ“Adagio ma non troppo”にいたるまで、次のような変化に富んだ経過をたどる。(特徴⑨)

piu adagio → andante → adagio → (ritardando) → meno adagio → adagio → [Adagio ma non troppo]

レチタティーヴォ部分に当たる第4～6小節では、小音符で書かれた音符はなく、すべて拍に合わせて演奏することが可能であるように記譜されている。しかし音符の増減によって拍子構造からは大きく逸脱し、また頻繁に変わる速度標記によって、きわめて自由な時間感覚をつくり出している。

4. ピアノ・ソナタ op. 110の異版について

第3楽章の“Arioso dolente”までの7小節については、さまざまな楽譜のヴァージョンが存在している。楽譜の校訂者によって考え方が異なるからである。Thymは、リーマンとWetzelの編集した楽譜について次のように述べている。

フーゴー・リーマンは器楽音楽におけるレチタティーヴォを多かれ少なかれ非有機的要素と考えていたから、それぞれのパッセージを彼の4小節とか8小節のフレーズといった彼の独断的考えに合うように編集した。ヘルマン・ヴェッツェルは同じやり方をさらに一歩進めて、ベートーヴェンの作品110の楽譜の「誤りを正す」ということを断行した。その結果、レチタティーヴォのパッセージは彼のリズム的、拍節的理論にぴったり合うように修正されたのである。(Thym 1979 : 234)

ここでは、Wetzelの例(Wetzel 1909)を簡単に考察してみる。[譜例4] まず彼は、調号を最初からフラット7つに書き換えている。第8小節目からはじまる“Arioso dolente”の調がas-Mollだからである。ベートーヴェンはそこをフラット6つの調号で書いているが、リーマンはそれを「フラットの書き忘れ」として7に増やした。Wetzelもそれに従ったわけだ。シェンカーは作曲者がフラットが1つ足りない調号を書いた理由について、「変イ短調に相応の調号すら与えないというまさにそのことを通して」、「アリオソから、独立したアダージョ楽曲としての性格を奪おうとした」と書いている。(シェンカー 2013 : 122) この説には無理があり賛同できない。ベートーヴェンは、フラット7つというあまり使われない調号を書くと、その7番目のフラット(Fes)を演奏の際に落としてしまうかもしれないと思って、わざわざその音を臨時記号を使って書いたのだろう。

しかし、Wetzelの版でそうした調号の変更より本質的なのは、音符の時価の変更である。レチタティーヴォの最初の音は、四分音符と付点八分音符をタイで結んだ長さだが、彼はここから四分音符を削除している。これは前の分散和音が占める1拍分を確保するためである。そうするとレチタティーヴォの最初の小節は、4 + 2拍でおさまる。次の小節の2点A音にひっかけたオクターブ下の音は、シェンカーも言うように元来小音符による装飾音だが、ヴェッツェルはこれをふつうの十六分音符で書いている。この小節が4 + 4拍という2小節分になるには、前半部分が十六分音符分不足しているから、その穴埋めのためである。レチタティーヴォの最後の4度下行の音符はもともと八分音符だが、彼はこれにも変更をくわえて四分音符に書き換えている。これも同じ理由からで、この第7小節を完全な4拍にするためである。

[譜例 4] Wetzelsによる第三楽章開始部の校訂楽譜⁶ (Wetzels 1909 : 124-125)

Adagio, ma non troppo (♩ = 40.)

u. c.

Recitativo. *piu*

Adagio. *Andante.*
cresc.

Adagio. *tulle le corde*

Cantabile. *meno adagio*
rit. u. c. cresc.

ten. adagio (♩ = 40-60.)
dim. smorz. *t. l. c.*

The image displays a page of musical notation for a piano piece, likely a sonata. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo and mood markings are: *Adagio, ma non troppo* (♩ = 40.), *Recitativo.*, *Adagio.*, *Andante.*, *Adagio.*, *Cantabile.*, *meno adagio*, and *ten. adagio* (♩ = 40-60.). Dynamic markings include *u. c.*, *rit.*, *dim. smorz.*, *t. l. c.*, and *cresc.*. There are also performance instructions like *tulle le corde* and *piu*. The score is numbered with measures (2), (3), (4), (6), (7), (8), and (9). There are some handwritten annotations and markings on the score, including a circled area in the first system and a circled area in the seventh system.

5. 器楽レチタティーヴォへの歌詞付与をめぐる

ソナタの曲種では異例となるこの大規模なレチタティーヴォは、そもそもどのような発想で生み出されたのだろうか。そしてどんな内容を語ろうとしているのだろうか。レチタティーヴォは元来ことばを語る声楽の旋律様式であるからこそ、私たちが器楽レチタティーヴォに出会うと、多かれ少なかれ、それに添えられたかもしれないこうした具体的なテキストや背景となる劇的状況を推測したくなる誘惑に駆られる。

リストは彼の《ダンテ交響曲》の第1楽章「地獄」を、人が何かを叫んでいるような調子のトロンボーンを主とする低音楽器のユニゾンで開始している。聴いているだけではわからないが、楽譜をみると、その旋律の各音符には、ダンテの『神曲』の地獄篇第三歌に出てくる地獄の門の銘文が歌詞として割り振られているのである。そのことから、この曲が地獄の入り口の情景の描写からはじまっていることがわかる。ベルリオーズの劇的交響曲《ロメオとジュリエット》の序奏でも、トロンボーンとオフィクレイドによる似た様式の旋律が、それまでのフーガを突然中断してあらわれる。楽譜のその箇所には「レチタティーヴォ風に avec le caractere du recitatif」という指示語が書かれている。このレチタティーヴォにテキストが伴っていても、それが、ヴェローナの街頭で争うモンターギョ家とキャプレット家の若者たちを制止するエスカラス大公の論しの言葉であることは誰にも明らかであろう。

ベートーヴェンの器楽音楽に関しては、作曲家自身も「田園交響曲」、「告别」などの作品タイトルや《弦楽四重奏曲 op. 135》の第4楽章の自筆譜への短句の書き込みなどによって器楽作品の内容を示唆しているばかりでなく、自分の器楽作品への標題付けや歌詞付与に肯定的だったことが伝えられている⁷。

Arnold Schering は、ベートーヴェンと特定の文学作品との内容的つながりを探求した研究で有名であるが、彼が器楽レチタティーヴォにもそれらの文学作品からの言葉を歌詞として付与したのは言うまでもない。彼によれば、op. 110のソナタは、シラーの悲劇『マリア・スチュアート』の2つの場面にもとづいて書かれている、という (Schering 1936 : 521ff)。問題の第3楽章は、第5幕第7場で主人公が死の前の告解を済ませる場面によっている。

ベートーヴェンは全体を几帳面に劇のモデルにしたがって作り上げていて、その厳密なやり方は、この音楽の聖地に足を踏み入れた人間は、舞台上でまさに話されている言葉やまさに演じられている仕草が、小節ごとに表現されているのを言い当てることのできるまでの程度である。(同 : 530)

Schering はさらに続けて、このソナタの部分の内容について具体的かつ詳細に論じていく。彼によると、3小節目からのレチタティーヴォは、生涯のライバルであるエリザベス女王から死の宣告を受けた主人公が、深い悲しみに沈んで語り出す言葉に対応する。それは次のような言葉である。

「神よ、私の真実をお認めください。私は、この無実の罪による死によって古の重々しい家系の罪をつぐなわなくてはならないのです。」

レチタティーヴォ中の2点A音の反復箇所には、その台詞のなかの「無実の罪による死」という言葉が割りあてられている。Scheringによれば、この音の反復はふつうピアノでクラヴィコードの“Bebung”の効果を出す部分だと考えられているが、そうではなく、ここは主人公が死を前にすすり泣きつつ語る部分であり、むしろ初期モノディーの時代に高揚した感情をあらわすのによく用いられたトリルなのだ、と

主張している。

ベートーヴェンの op. 110 のこの部分の Schering の解釈は、作品の作曲時期と文学作品をめぐる大まかな状況証拠と彼の直観的判断に支えられた推測であって、ベートーヴェンの個々の音楽作品の可能な解釈の一つであるにとどまる。むしろ彼の研究の示した本質的な点は、ベートーヴェンの音楽は単に音楽的発想で書かれたのではなく、音楽を超えたイメージによって強く動機づけられていた、という彼の考えである⁸。

レチタティーヴォが無言のうちに伝達しようとしているかもしれない言葉のメッセージを私たちが知りたいと思うのは、ベートーヴェンにこのような音楽の創作を促したイメージ、「意図された実践的内容」(Eggebrecht)⁹に関する重要な情報を、それが伝えているに違いないと考えるからである。しかし適切な資料が残されていない場合は、レチタティーヴォのオーセンティックな歌詞を推測するのはもとより不可能である。器楽音楽の楽譜に歌われることのない歌詞が書き入れられているリストの《ダンテ交響曲》のようなごく稀な場合はのぞいて、器楽レチタティーヴォは歌詞を「欠いている」のであり、音楽解釈にとっては致命的となるかもしれない「情報の欠落」をつねに伴っているといえる。これはまさに、Eggebrecht が思考実験しているような、リートの歌詞をなくして独唱旋律をそのまま楽器で奏したものを元のリートの歌詞もタイトルも知らない人間が聞くようなケースに当たると言えよう。また標題を知らされずに標題音楽を聴くのも同様である¹⁰。

しかし、器楽レチタティーヴォに付与されるべき唯一のテキストがその部分の音楽の内容であるなら、音楽の内容は言語化されるべきものである。しかし音楽そのもの(器楽)は具体的意味を表示できないのだから、そこから言語芸術のような内容を期待するのは見当違いとも言える。また、Schering がしたように器楽レチタティーヴォにテキストを付与して音楽の内容を明らかにすることが音楽にとって重要であるならば、言葉をもつ声楽音楽は美学的につねに器楽音楽の優位に置かれることになるはずである。しかし実際には、18世紀美学においては声楽音楽と器楽音楽の優位は逆転し、言葉の概念性に拘束されない器楽音楽に、声楽音楽をはるかに凌駕した表現の自由と幅、深みを認めている。しかもこの時代は、ますます進行する国際化にともなって各民族がもつ異なった言語の壁がことさら意識されるようになり、誰にでも理解できる「世界語 *Universalsprache*」としての音楽が注目されることになったのである。(Ruiter 1989: 259) そうした背景から考えると、器楽レチタティーヴォは言葉をうしなうことによってこそ普遍的な表現力を獲得した、ともいえる。

最初に挙げたリストの《愛の夢》第3番を考えてみても、元の歌曲から言葉を取り去ることで、かえって言葉の伝える具体的なイメージに拘束されない、自由な想像力に訴えかける表現力を獲得したわけである。では、言葉をなぞったかのような旋律をもち、自由なリズムで演奏される器楽レチタティーヴォの表現の性格はどのようなものだろうか？

古典派様式の音楽は、ふつう規則的拍節構造(小節内の同じ拍数、各拍の価値序列的システム)と規則的楽節構造(各小節がつくる、四小節単位のより大きなシステム)、安定したテンポにもとづいている。これは詩の韻文 *gebundene Rede* に対応するもの¹¹で、韻律音楽、いわば拘束された(*gebunden*)音楽といえる。また和声付けされたり対位法的テクスチュアに組み込まれたりしていたりする。音楽の論理性といった考えはこうした構造的な特性から出てくる。それに対して器楽レチタティーヴォは、拍子構造や楽節構造から逸脱し、伴奏がないモノフォニーであったり、持続する同一和音上に形成されたりする。これは韻律から解放された音楽、つまり拘束されない(*ungebunden*)音楽である。

ロマン派の時代のように拘束されない音楽様式である散文音楽が常態化していく時代とちがって、基本的に韻律音楽であった古典派の音楽において器楽レチタティーヴォのような典型的な散文音楽は、例外的

な要素として特別な注目を浴びたとしても不思議ではない。器楽レチタティーヴォのモノフォニーは、ピアノ音楽の場合にはか細い単音の旋律でいかにも心許ない印象をあたえがちであるが、それはかえってリズム的ストレス、和声的、対位法的ストレスから解放される時間であり、聴く者の注意力はシンプルな旋律線そのものに集中する。それは、いわば我にかえって内面的な思いに沈み、自省的な思いを独り語り得る貴重な時間である¹²。器楽音楽であるから、言葉による概念的な世界から解放されていることは言うまでもない。器楽レチタティーヴォは、言葉の欠落した、理解不能で表現力に乏しい音楽なのではなく、特別な性格をもった表現手段と考えるべきではないだろうか。

6. 標題的解釈と修辭法

器楽作品を唯一の特定のストーリーや文学作品と内容的に結びつけるのは、いわゆる「標題的解釈」と言われるものに当たるが、近年の音楽学での内容論はむしろ複数の標題的解釈を許容するような内容的な地平を求めようとする傾向にある。音楽の修辭法もそうした観点からとらえることができる。

ふたたび Schering によるベートーヴェン解釈の問題にもどると、Nikolaus Harnoncourt は H.Krones とのインタビューのなかで、Schering によるベートーヴェン作品の内容解釈に感銘を受けた旨を語っている。その件を以下に引用する。(Harnoncourt : 14)

あの過去数世紀の音楽¹³を真に発見するためには、私はまずそのあらゆる音楽を言語とみなすことが必要だと思います。まさにベートーヴェンにとって、修辭法の深い見識が重要なポイントであったことを私は知っているし、そう感じてもあります。とくにそうした理由から、私はすでに学生時代から Arnold Schering によるベートーヴェン作品の内容的解釈が(また彼のバッハ研究も)とても気に入っているのです。今では人は、そのような解釈は30年代に典型的な文学的解釈だとよく言うけれど、私はいまだにこのような試みを真摯に受け取っています。もちろん、今日ではこの領域へのより学問的なアプローチがあることは知っています。・・・私が言いたいのは、私にとって《エロイカ》をホメロス交響曲、つまりトロイ戦争の話の一部を音楽であらわしたのだとする Schering の解釈は、最近の分析的に裏付けされた Constantin Floros や Peter Schleuning の、《エロイカ》はプロメテウス神話にもとづいているとする洞察と、同じだけの妥当性をもっている、ということです。このことで私の《エロイカ》の演奏が変わることはありません。私が確信しているのは、ベートーヴェンが内容的な、また人の仕草に類した舞台上の演技のイメージを持っていて、それを音楽にもたらした、ということです。(同 : 15)

このように Harnoncourt の論の重点は、標題音楽的な内容よりも音楽が一種の語りだということ、音楽の修辭法にある。彼は《エロイカ交響曲》の標題的内容を唯一に絞らず、ホメロス説もプロメテウス説もともに容認した上で、音楽は言語であるとする理論にもとづいてベートーヴェン作品の内容をことさらに重要視しているのである。彼が上で「人の仕草に類した舞台上の演技のイメージ」といったのはその内容の一部分で、より一般的には言語のように「語る」音楽が伝える内容である。バロック時代において「音楽と言葉の結合は、適切な旋律のフィグーラ(音型)によって言葉の表現を強化することを繰り返し目標としてきたし、それどころかジェスチャーや身体の動きも音楽によって表現されてきた」(アーノンクール 1997 : 224) のである。

本来の言語における修辭法は、言いたい内容を効果的に伝えるための言語の使い方であるが、そうした

言語表現の方法（語り方）自体は形式であって、実際の語りには常に意味論的な内容が伴っている。しかし音楽における修辞法の特徴は、意味論的な伝達内容を伴わない「語り」が可能であることであろう。こうした「語り」、器楽旋律を「語るように／歌うように」演奏するやり方は、18世紀の音楽理論や音楽思想で広範にわたって主張されてきたものである¹⁴。それは何か具体的な標題の内容を伝えるというよりも、より広範囲にわたる標題的に開かれた解釈可能性を示唆する「語り」の調子なのである¹⁵。

Thym の次のような考えも、器楽レチタティーヴォの修辞法としての表現性の意味で理解してよいであろう。

〔器楽〕レチタティーヴォのねらいは表現性 expressiveness であって、けっして何か隠されたテキストを朗唱しようなどといった物語りのたくいではない。それらは、言語以前の、あるいは言語によらないコミュニケーション手段、つまり言語ではなく模倣 mimesis や仕草 gesture による方法、ほとんど言語的表現に翻訳できないような表現方法の典型である。(Thym 1979 : 234)

7. 物語中のナレーションとしての器楽レチタティーヴォ

器楽音楽があたかも何かを語ったり歌ったりする表情をみせたり、そのときの身体の動きや仕草を模倣することは、器楽作品が全体として演じられたり語られたりする劇や物語であるとする考えに通じる。ウィーン古典派にいたる音楽における修辞法の重要性を強調する Harnoncourt は、まだ小さいときにモーツァルトのヴァイオリンソナタをオペラのようにと捉え、その考えがこの時代の音楽が「音による語り Klangrede」であるという彼の確信につながっているのだ、と語っている。(Harnoncourt : 14)

ここで注目されるのは、器楽音楽を物語にみたと、そのなかのレチタティーヴォを物語のナレーションの関係づけた Hatten の研究である。彼の論は、言語学にもとづく音楽の解釈論であって広範な音楽理論的、美学的、歴史的考察を含んでいて、それについてここで簡単に論じることはできないので、ここではその概要を紹介するにとどめておきたい。

彼は、主として声楽作品における物語構造について考察した Cone の研究 (Cone 1974) をベートーヴェンの作品、正確には彼のソナタや交響曲など、彼のいう「表出的ジャンル expressive genres」に援用し、ベートーヴェンの音楽を、物語の展開をあらゆる通常の音楽部分とそれを語っていくナレーター（その物語を高い立場から眺め操っている主体としての「ペルソナ」）という2つの視点から考察する、ということをおこなっている。物語のなかの重要な出来事、大きな転換点には、このペルソナが登場してナレーターの立場からコメントする。ペルソナの介入は、「異なったレヴェルの話法 discourse」を媒介する機能もっている。彼はベートーヴェンの音楽のなかでいろいろなレヴェルの話法を見分け、異なったレヴェルの話法への移行とそれを媒介する手段について論じているのである。

異なったレヴェルの話法への移行箇所はさまざまな音楽的仕草もっているが、本論文で研究対象にしているレチタティーヴォやそれを含みこむような散文音楽的な部分もその一つの典型と考えられている。これまでの考察からもわかるように、器楽レチタティーヴォは異なった様式の楽章を仲介したり、重要な音楽的部分を導入する機能もっており、その点からも彼の言うナレーション論はよく理解できる。

ベートーヴェンの第九交響曲終楽章の最初に前の3つの楽章の音楽が引用されて、それが後で出てきて「この調ではない」と歌うレチタティーヴォの旋律によって否定されていることは、よく知られている。否定の意志を伝えるこの器楽レチタティーヴォの歌い手はこの作品のペルソナであり、それは作曲家自身とも一定の距離を置いている。こうしたペルソナは、物語の場合にはナレーターであり、劇ではコロスア

るいは劇の経過を一段高い視点からコメントする劇中人物などにあたる、と考えてよいだろう。物語や劇の進行に埋没してしまうことのないこのペルソナの立場は、ロマン的イロニーの立ち位置や、ニーチェの笑いのコンセプトにも通じているのだ、とも Hatten は述べている。

最後に、以上の Hatten の論を彼が要約的に述べている件を引用して、この小論結びとしたい。

レチタティーヴォによって音楽は語り speech のすぐ近くに歩み寄る。レチタティーヴォ定式の使用は、連想によって、たとえその音楽が言葉を伴っていなくても、次につづく語法が一人称の語り direct statement であることを示し得るであろう。そしてこのようなレチタティーヴォ様式を転写した部分を、その周囲の語法に対するロマン的イロニーの意味でのコメントと解釈することは常に可能なのである。(Hatten 1991 : 90)

参考文献

- Benary, Peter. 1989. Vom Als-Ob in Musik und Musikanschauung des 18. Jahrhunderts. In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, Bd.13, pp.99-139: Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel.
- Breitweg, Jörg. 1997. Vokale Ausdrucksformen im instrumentalen Späetwerk Ludwig van Beethovens. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Bd.166), Frankfurt: P.Lang.
- Cone, Edward T.. 1974. The composer's voice. Berkeley/Los Angeles/London: Univ. of California Press.
- Danuser, Hermann. 1978. Artikel "Musikalische Prosa" in: Handbuch der Musikalischen Terminologie, hrsg. von H.H.Eggebrecht. Wiesbaden: F.Steiner Verl.
- Danuser, Hermann. 1997. Artikel "Musikalische Prosa" in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd.6, Kassel: Bärenreiter - Stuttgart: Metzler, Spte 857-866.
- Danuser, Hermann. 1992. Vers- oder Prosaprinzip? Mozarts Streichquartett in d-Moll (KV 421) in der Deutung Jérôme-Joseph de Momignys und Arnold Schönbergs. In: Musiktheorie Bd.7, H.3, pp.245-263.
- Drees, Stefan. 2006. Von der Raserei zur Reflexion. Musik und Melancholie im 18. Jahrhundert und ihre Verknüpfung mit dem instrumentalen Rezitativ. In: NZfM 167, H.6, pp.20-25.
- Drees, Stefan. 2009. Vom Sprechen der Instrumente: Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs. Dissertation von Universität Rostock. Frankfurt/M. etc.: Peter Lang.
- Edler, Arnfried. 2004. Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 3: Von 1830 bis zur Gegenwart. Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd.7-3, Laaber: Laaber Verlag.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. 1982. Die Musik Gustav Mahlers. München: Piper.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. 1991. Sinn und Gehalt in der Musik. In: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München: Piper, pp.677-293.
- Goldschmidt, Harry. 1966. Über die Einheit der vokalen und instrumentalen Sphäre in der klassischen Musik. In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft, Bd.11, pp.35-49.
- Harnoncourt, Nikolaus: Gerade Beethovens Musik ist in jedem Moment Sprache. Ein Gespräch zwischen Nikolaus Harnoncourt und Hartmut Krones. (ライナーノーツ : Teldec 9031-75714-2)
- アーノンクール、ニコラウス 1997 『古楽とは何か』 東京：音楽之友社
- Hatten, Robert S.. 1991. On narrativity in music: Expressive genres and levels of discourse in Beethoven. In: Indiana theory review, No.12 Spring-fall, 1991, pp.75-98.
- Hatten, Robert S.. 1994. Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation. Foreword by David Lidov. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Krones, Hartmut. 1997. Artikel "Musik und Rhetorik" in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd.6, Kassel: Bärenreiter - Stuttgart: Metzler, Spte 814-852.
- Lavore, Roman. 1973. Instrumental recitative in Classic, Romantic, and twentieth-century music. Dissertation, Florida State University.

- Loos, Helmut. 1986. Zur Textierung Beethovenscher Instrumentalwerke. Ein Kapitel der Beethoven-Deutung. In: Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens, hrsg. von Helmut Loos, Bonn: Verlag des Beethovenhauses, pp.117-137.
- Raab, Claus. 1996. Beethovens Kunst der Sonate. Die drei letzten Klaviersonaten op.109, 110, 111 und ihr Thema. Saarbrücken: PFAU.
- Ruiter, Jacob de. 1989. Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740-1850. (Beihefte zum AfMw, Bd.29) Stuttgart: F.Steiner Verlag.
- シェンカー 2013 『ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第31番 op. 110 批判校訂版、分析・演奏・文献』 山田三香, 西田紘子, 沼口隆訳 東京: 音楽之友社
- Schering, Arnold. 1934. Beethoven in neuer Deutung, Leipzig: C.F.Kahnt.
- Schering, Arnold. 1936. Beethoven und die Dichtung. Mit einer Einleitung zur Geschichte und Ästhetik der Beethoven-Deutung, Berlin (Nachdruck: Hildesheim/New York: G.Olms 1973).
- Seifert, Herbert. 1975. Das Instrumentalrezitativ vom Barock bis zur Wiener Klassik. In: De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972, Basel/Kassel/London: Bärenreiter, pp.103-116.
- Thym, Jürgen. 1979. The instrumental recitative in Beethoven's compositions. In: Essays on music for Charles Warren Fox, ed. by Jerald C. Graue, Rochester/New York: Eastman School of Music Press.
- Wetzell, Hermann. 1909. Beethovens Sonate op.110: Eine Erläuterung ihres Baus. In: Beethovenjahrbuch II, ed. by Theodor v. Frimmel (München and Leipzig), pp.75-154.

註

- ¹ ベートーヴェン研究家の H.Goldschmidt は、(古典派の) 器楽音楽において、韻文形式に由来するリート風様式を“cantando”、散文にもとづくレチタティーヴォの様式を“recitando”と呼んで区別している。彼はさらに、(伴奏やリトルネロなどをふくめて) 声楽音楽における器楽由来の旋律様式を“sonando”と名付けている。(H.Goldschmidt 1966, 35-7)
- ² Danuser によれば、劇作家で音楽著述家でもあったグリルバルツァーは、韻文と散文という文学上の二大ジャンルについてヴァイマル古典文学(ゲーテ、シラー)に代表される韻文にのみ芸術的価値を限定したという。彼はその考えを音楽にも持ち込み、オペラに関してはあるが、韻文に対応する音楽のシンタクスに有機的で論理的な芸術的構成をみとめる一方、当時のドイツのジングシュピール(ヴェーバーの作品)を音楽的散文家によるものとして批判している。同じ論点からの器楽音楽論は残されていないが、Danuser も言っているように、器楽レチタティーヴォの様式はグリルバルツァーの「音楽的散文」の概念にそのまま当てはまると考えてよいだろう。(Danuser: Spte 860)
- ³ Breitweg によれば、弦楽四重奏曲における声楽的性格を示すような演奏指示語は中期作品においては初期作品の5倍、後期作品では8倍に達し、ピアノソナタでは中期作品は初期作品の3倍、後期作品は15倍にもなるという。(Breitweg 1997: 15)
- ⁴ たとえば、Fantasie c-Moll (18 Probestücken 1763) Wq. 63-6 など。
- ⁵ ○で囲まれた調表記は著者による。
- ⁶ 譜面の○表示は著者による。
- ⁷ ベートーヴェンの器楽作品への歌詞付与に関しては、H.Loos の論文 (Loos 1986) で詳しく論じられている。
- ⁸ 同様の多くの主張の中から2つだけ挙げておく。「私にとって本質的な点であり、また当時においてもそう考えられていたのは、18世紀と19世紀はじめの巨匠たちの音楽のインスピレーションの源にはたいいある種の音楽外的なものが存在しており、その事実が音楽の一小節ごとに私たちに訴えかけてくる、という確信です。」(Harnoncourt: 14) ; 「1800年前後の時代の「古典派の」音楽美学においては、内容が音楽形式に先行している」。(Eggebrecht 1991: 687)
- ⁹ 「作曲家が、概念的に言葉で言い表わせるものを音楽で表現すべく、意図的に作曲をおこなう場合に存在するようなイメージ」(Eggebrecht 1991: 682)
- ¹⁰ Eggebrecht は、このような場合においても音楽の内容を示唆したり、その内容を方向づけるような要因は残存する、としている。(Eggebrecht 1991: 686) その一つは分析によって明らかにされるような「音楽的意味」であるが、さらには彼がマラー研究で論じた「音楽語 Vokabel」(音楽の慣習的使用により歴史的に蓄積された音楽的要素と内容との結びつきの理論)も、言葉のない音楽の内容形成に関わっているであろう。(Eggebrecht 1982: 67)
- ¹¹ Danuser 1997: Spte 860.
- ¹² Benary は器楽レチタティーヴォの様式的特徴である「モノフォニー」と「ソロ」について、「それらは、その「孤立性」

- から、つねに1人の人間の語りをおもわせる語りのしぐさを印象づける」と述べている。(Benary 1989:120)
- ¹³ バロックからウィーン古典派までの音楽をさす。「バロック音楽のためにすでに発見された、また発見されつつある新解釈が適用される範囲は、ウィーン古典派音楽までである。」(アーノンクール 1997:197)
- ¹⁴ Benaryによると、「18世紀の美学は器楽音楽を全面的に声楽音楽に依存するものとみなし、器楽音楽はあたかも語ったり歌ったりしなくてはならない、と考えていた」。(Benary 1989:100) 彼は器楽レチタティーヴォを、18世紀美学における中心的テーマである模倣の理論と模倣の結果としての「それらしさの表現 *Als-ob*」の一例として捉えている。
- ¹⁵ Benary は Schering によるベートーヴェンの器楽曲への歌詞付与を批判して次のように主張している。「アルノルト・シェーリングはこのこと [Ph.E. バッハの「語り」] を「語りの原理」と適切に名づけたが、彼がそれを標題的に理解して詩的イデーと解釈したのは誤りだった。語ることは、音楽の伝える内容ではなく、器楽音楽も何かをはっきりと表現することができるし、表現するものなのだ、ということなのだ。」(Benary 1989:112)