

Title	舞台芸術としてのヴァルス，または「ヴァルス」嬰ハ短調： 卑俗と高貴の芸術・文化・文明史（二）
Sub Title	La Valse comme art, ou Valse en ut dièse mineur
Author	平林, 正司(Hirabayashi, Masaji)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2007
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・文化・コミュニケーション (Language, culture and communication). No.38 (2007. 3) ,p.61- 76
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20070331-0061">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20070331-0061</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 舞台芸術としてのヴァルス、または「ヴァルス」嬰ハ短調

—— 卑俗と高貴の芸術・文化・文明史（二） ——

平 林 正 司

## Ⅲ 舞曲としてのヴァルス

### A 舞曲と舞曲的楽曲

舞曲は元来、舞踏のための音楽で、舞踏曲の特徴の少なくとも一部を維持しながら、特有の律動・テンポ・形式を備えている。舞曲はオペラやバレエなどの音楽劇作品に導入されたり、宮殿やサロンや演奏会場での演奏用楽曲として作曲されたりする。芸術的舞曲は、舞踏曲と区別されるべきであるが、それとまったく切り離して考察することはできない。因みに、フランス語の「ダンス」la danse、ドイツ語の「タンツ」der Tanz は、舞踏・舞踊の語義と、舞踏曲・舞曲の語義を共有する。「舞踏曲」・「舞曲」は、フランス語では通常、la musique de danse, l'air de danse, la musique dansante が用いられる。

舞踊<sup>ダンス</sup>とパントミームから成るバレエでは、すべての構成曲が舞曲である訳ではない。パントミームや所作が演じられる部分は別としても、舞踊<sup>ダンス</sup>のための音楽は、「舞曲」と「踊りに適した曲」に大別されると言えよう。後者は本来の舞曲ではない楽曲に属するが、旋律も、律動も、楽器編成も、演じられる踊り<sup>パ</sup>に適合する性格を有する。もちろん、一つの構成曲の中に、舞曲の部分と踊りに適した曲の部分<sup>パ</sup>が混在する場合も少なくない。舞曲に分類されることが多い行進曲は、パ・マルシェの他にも様々なパが使われる。パントミームのための曲には、その状況や会話の内容を的確に補う描写や用法が要求されて、これもオペラや演奏会用音楽とは異質である。さらに、バレエには「パ・ダクシオン」pas d'action と称される曲が入る作品もある。筋立に沿った踊り<sup>パ</sup>ほどの意味である。

一八七七年にモスクワ・ボリショイ劇場で初演された、ピョートル・イリイチ・チャイコフスキー Piotr Ilitch Tchaïkovski の『白鳥の湖』作品二〇 *Le Lac des cignes*, op. 20 には、第一幕第六曲「パ・ダクシオン」と第二幕第一三曲「白鳥たちの踊り」Dances des

cygnes V「パ・ダクシオン」<sup>26)</sup>がある。特に後者は、単に筋立の一つの山場を築いているだけでなく、旋律作者としての彼の天分が発揮されている。それぞれ弱音器を付けた、独奏ヴァイオリンと独奏チェロの対話は、このバレエ全曲の中でも、もっとも抒情的な情趣を秘めた箇所の一つである。独奏ヴァイオリンは、ソプラノ・リリカに相当する歌を奏でる。すなわちオデットの歌唱である。独奏チェロは、最後の八分音符を除いて終始、テノール記号で記譜されていて、テノーレ・リリコに相当する歌を奏でる。すなわちジークフリート大公<sup>27)</sup>の歌唱である。アンダンテの序奏の後、アンダンテ・ノン・トロッポ、変ト長調で、第二小節に弱起アウフタクトで入る独奏ヴァイオリンがピアノで哀切に歌い始めるが、ピウ・モツンになると、コールド・バレエのためのざわめきを挟んで、フォルテで次第に高揚し、そこには愛の喜悦さえ混じってくる。そして、第七六小節に弱起アウフタクトで入る独奏チェロと、独奏ヴァイオリンは優しく語り合う。オペラであれば、ソプラノとテノーレの主役の二重唱による、ソットヴォーチェの愛の囁きが、言葉を得ない十九世紀のバレエ音楽で、ヴァイオリンとチェロの二重奏で表現される時、人間の生々しい声楽とは異質の、密やかな美が現出する。バレエ音楽は確かに、様々な束縛を有している。しかし、まさにそれらの束縛ゆえに、バレエ音楽は独自の美を表出するのだ。そもそも、あらゆる芸術において、美は束縛から生じる。混沌と無秩序はただの無に過ぎない。無調音楽もまた、機能機能和声法を排しても、少なくとも統一的な主音を持たないという原理を有するのだ。舞踊においては、ダンス・クラシックがそれを端的に具現するであろう。伝統によって培われ、つちか拘束された異形の美。舞踏としてのヴァルスのパ、パ・グリセとアサンブレは、その意味では、放恣な戯れの域を出ない。

その他、一八九〇年にマリインスキー劇場で初演された、チャイコフスキーの『眠れる森の美女』作品六六 *La Belle au bois dormant*, op. 66 第一幕第八曲「パ・ダクシオン」—— a)「アダージュ」が、マリウス・プティパ Marius Petipa によるアティチュードを主とした振付の傑作、いわゆる「薔薇のアダージュ」である——、一八九八年にマリインスキー劇場で初演された、アレクサンドル・グラズノフ Alexandre Glazounov の『ライモンダ』作品五七 *Raymonda*, op. 57 第一幕第三場の「グラン・パ・ダクシオン」はいずれも、音楽的充実によって特記されるに値する。

しかし、バレエの構成曲の中で、序曲（あるいは前奏曲、導入曲）や間奏曲などのように、舞曲にも踊りに適した曲にも属さない、もしくは踊りを意識していない、またパントミームとも無縁の、むしろオペラや劇付随音楽との共通性において位置づけるべき楽曲があることにも留意しなくてはならない。後世の振付師たちが、この音楽で、舞踊手たちに

所作を演じさせたり、踊らせたりしても、作曲者の意図とはまったく関係ない。音楽劇作品における序曲（あるいは前奏曲、導入曲）の重要性を、バレエもまた共有する。序曲（あるいは前奏曲、導入曲）をプロローグとして、舞台で筋立の所作を始めるのが、現代における十九世紀バレエの改訂演出の流行<sup>はやり</sup>であるけれど、原曲の音楽的構造を毀損する行為であって、私はこれには異議を呈する。序曲（あるいは前奏曲、導入曲）は、幕が上がる前に劇場の暗闇の中で演奏されて初めて、その真価を発揮する。

筋書に沿った客観的書法を要求されるバレエ音楽において、『白鳥の湖』「導入曲」ロ短調は、作曲者の内面を真直に吐露した、史上最初の主情的な楽曲である。<sup>28)</sup> 冒頭の哀切なオーボエの響きによるロ短調の音階的下行動機は、第五一小節以降のテンポ・プリモで、ニ短調のトゥッティで再現されてから漸進的に内潜して、コントラバスによる属音のベダルは維持されたまま終止をせずに、アタッカ・スービトで、第一幕第一曲の同主調、ニ長調に転調するという、巧妙な手法がとられている。彼にとって悲劇的な調であるロ短調の下行音階に始まって、死の調であるニ短調<sup>29)</sup> で終わる導入曲は、『白鳥の湖』の劇的コンセプトを支配する。このロ短調の音階的下行動機は後に、彼の死の直前の一八九三年に初演された『交響曲第六番《悲愴》』ロ短調、作品七四 *Symphonie* 《Pathétique》 n° 6 en si mineur, op. 74 の、あの卓絶した第四楽章、ロ短調において、交錯する第一ヴァイオリンと第二ヴァイオリンが奏する主要動機として再現された。前者はモデラート、四分の四拍子、後者はアダージョ・ラメントーソ、四分の三拍子で、強弱もピアノとフォルテという相違はあるが、両者は調も同一、嬰への第一音で始まる音階的下行動機もほぼ同一である。チャイコフスキーにおけるバレエ音楽の紛う方なき重要性を明示する事例の一つなのだ。

十九世紀フランス流の「グラン・トペラ」le grand opéra など、オペラに舞踊<sup>ダンス</sup>が挿入される場合の音楽は、舞曲<sup>バ</sup>か、踊りに適した曲が使われる。一八三一年にパリ・オペラ座で初演されたグラン・トペラ、ジャコモ・メイエルベール Giacomo Meyerbeer の『悪魔ロベール』*Robert le Diable* 第三幕第一五曲「終曲」では、修道院長エレナ役のマリー・タリオーニ Marie Taglioni を主役として、「修道女たちのバレエ」が演じられた。同曲 (D) は三つの「バレエ曲」l'air de ballet で構成されている。第一のバレエ曲、アレグロ・ブリアンテ、ト長調、二分の二拍子と、第三のバレエ曲、アンダンテ・カンタービレ、イ長調、四分の四拍子は踊りに適した曲である。第二のバレエ曲、アレグロ・モデラート、変ホ長調、四分の三拍子はヴァルスの舞曲で、第三幕第一〇曲「地獄のヴァルス」*La Valse infernale*, アレグロ・モデラート、ニ長調、八分の三拍子の合唱曲とともに、そのまましく悪魔的性格は、ヴァルスの起源がいかなるものであろうと、かつて神学者たちが弾劾し

たヴォルトの悪魔的な性格を再現している。

「オペラ・コミック」l'opéra comique には、ダンス・クラシックによるバレエの場面はない。けれども、それはもちろん、舞曲、あるいは舞曲的楽曲が用いられないことを意味するのではない。一八七五年にパリのオペラ・コミック座で初演された、ジョルジュ・ビゼー Georges Bizet の『カルメン』 *Carmen* のように多数の舞曲、あるいは舞曲的楽曲を擁した作品もある。十九世紀オペラでは、国や地方に特有の音階、俗謡の旋律とともに、舞曲曲を継承する舞曲は異国色を表現するもっとも有力な方法の一つなのだ。しかし、彼は『カルメン』を、スペインに赴くことなくパリで書いた。フリジア旋法の多用、スペインとアンダルシア地方の俗謡の引用、第一幕第九曲「セグディーユと二重唱」におけるアンダルシアの庶民的舞曲、セギディリヤの擬似的創作、第二幕第一六曲「五重唱」におけるタランテッラ<sup>30)</sup> 的律動の導入など、周到な細工がなされていても、真にスペイン音楽の創造を成していないという批判もある。しかし、『カルメン』はあくまでフランスの「オペラ・コミック・トラジック」l'opéra comique *tragique* である。この音楽悲劇はむしろ、スペインもフランスも凌駕する。アンジェリックなミカエラ——彼女の存在はプロスペル・メリメ Prosper Mérimée の原作のリアリズムに拠る台本にロマンティックな<sup>いろどり</sup>彩を付加する——が注いだ愛情にもかかわらず、カルメンというアンダルシアのジプシー女の魔性ゆえに、第一・第二、第三幕と次第に転落してゆき、母の死を決定的な契機として、第四幕の凝縮された時間の中で、破滅に向かって突進するドン・ホセ…… 筋書はともかく、『カルメン』の音楽的次元における動的推進力は、舞曲、あるいは舞曲的楽曲の躍動的な律動に負うところが大きい。しかも、重唱と少年合唱・女声合唱の見事な書法、管弦楽の色彩感と力感、完璧な和声、女性主役のカルメンのあまりに卑俗な役柄を超越した、各曲の端麗さが私たちを魅了する。これを「初めてのリアリズムのオペラで、おそらくその唯一のもの」<sup>31)</sup> と評価することは適切ではない。鼓動する生气と感傷的でさえある抒情性を両立させたこのオペラは、世紀末からベル・エポクにかけてのジャック・オフエンバック Jacques Offenbach,<sup>32)</sup> チャイコフスキー、グスタフ・マーラー Gustav Mahler、ジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini、リヒャルト・シュトラウス Richard Strauss たちの耽美的な音楽の、先駆的作品の一つとなった。

十八世紀末以来、現在に到るまで、音楽専門家たちは言うまでもなく、音楽愛好者たちも概して、メヌエット以外の舞曲を、ましてバレエ音楽を、大芸術とは見倣さず、小芸術、低次芸術、劣等音楽として、悲惨なゲットーに押し込んできた。彼らからすれば、舞曲は偉大な作曲家たちの余技か、<sup>ひっばく</sup>逼迫した生活の糧を得るための止むを得ない生計手

段、三流作曲家たちの他愛ない駄作に過ぎないのであった。確かに、ロマン派の偉大な作曲家たちは、自己の内部に沈潜し、夢想を音の連なりに紡ぎ出した。そして、バレエ音楽を作曲することなど、彼らにとって、振付師や主演女性舞踊手の二重の支配に甘んじるといふ、決して受け入れられない仕事であった。クリストフ・ヴィリバルト・グルック Christophe Wilibald Gluck, ヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart, ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven の後、すでに名声の確立した作曲家は、オペラに挿入されるバレエ曲——それさえも他の作曲家に委ねられることもあった——を除くと、バレエ音楽を書こうとはしなかった。

ルートヴィヒ・ミンクス Ludwig Minkus, チェーザレ・プーニ Cesare Pugni, リッカルド・ドリゴ Riccardo Drigo のようなバレエ作曲家は、「引き出し音楽家」des compositeurs à tiroirs と蔑称されてきた。<sup>33)</sup> 彼らは、自分の引き出しの中に、多種多様な舞曲を溜め込んでおいて、注文があれば、作品の様式も、時代も、場所も考慮することなく、曲を自在に取り出して仕立ててみせるという意味なのだ。バレエ音楽は「引き出し音楽」la musique des tiroirs<sup>34)</sup> という<sup>さげす</sup>蔑みを避けられなかった。もっとも、一八六九年にモスクワ・ボリショイ劇場で初演された『ドン・キホーテ』*Don Quichote* や、一八七七年にサンクトペテルブルク・ボリショイ劇場で初演された『ラ・バイヤデル』*La Bayadère* はともかく、一八六六年にオペラ座で初演された『泉』*La Source* の第一幕第一場、第三幕第二場を担当したミンクスは、第一幕第五曲「子守歌」ホ短調、第六曲「グズラの踊り」イ短調、第九曲「踊りの情景——泉の妖精ナイラの出現——」変イ長調のような物憂い曲を書いた（曲番は、オペラ座図書館・博物館所蔵手書き管弦楽総譜<sup>35)</sup> に拠る）。このバレエ音楽で、第二幕、第三幕第一場を担当したレオ・ドリーブ Clément Philibert Léo Delibes の方が優れているという見方には、私は同意しない。ミンクスの音楽であっても、それなりの美点はある。一八五六年にオペラ座で初演された、アドルフ・アダン Adolphe Adam の音楽による『海賊』*Le Corsaire*<sup>36)</sup> に、一八六七年の再演に際して追加された「花々の踊り」の音楽とともに、ドリーブはまだ才能の片鱗を見せているに過ぎないが、彼の音楽の特徴のひとつである活力を瞥見させている。

ドリーブとチャイコフスキーとアレクサンドル・グラズノーフ Alexandre Konstantinivitch Glazunov 以来、作曲家たちのバレエ音楽に対する見方は変化した。そして、音楽専門家たちは、少なくともドビュッシー、モーリス・ラヴェル Maurice Ravel, イゴール・ストラヴィンスキー Igor Stravinsky, セルゲイ・プロコフィエフ Sergei Sergeevich Prokofiev のバレエ音楽を否定するのは自滅行為であると自覚している。彼ら

は、舞曲に関しても、ドビュッシーやラヴェルなどの作品に疑義を差し挿むような暴挙を慎む術を知っている。けれども、遠隔調の迷路をさまよったり、機能和声法そのものを退けたり、あるいは難解で高度なエクリチュールを誇示していなければ、彼らの自尊心を満足させはしないのだ。その点では、ドリーブやチャイコフスキーは時代遅れである。しかしながら、新奇な感覚的刺激を与えるだけであれば、一体、それに何の芸術的意義があるのか。

しばしば言われるように、チャイコフスキーの交響曲と管弦楽曲は舞踏的であって、バレエ音楽は交響乐的である。彼の弟子のセルゲイ・タネーエフ Sergueï Ivanovitch Taneïev は、一八七八年三月三〇日（一八日）付け、チャイコフスキーへの手紙で、『第四交響曲』へ短調、作品三六 *Symphonie no 4 en fa mineur, op. 36* のバレエ音楽的傾向を率直に批判している。「私の意見では、この交響曲は一つの欠陥を持っていて、私はそれに決して甘んじることができないでしょう。つまり、すべての楽章に、バレエ音楽のような楽句があるのです。アンダンテの中間部、スケルツォのトリオ、終楽章における一種の行進曲がそうです。この交響曲を聴くと、私の内部の目は、心ならずも、“私たちのプリマ・バレリーナ”を見、それで私は不機嫌になり、この作品の多くの美による私の喜びが台無しになるのです。」<sup>37)</sup>

チャイコフスキーは、一八七八年三月に七日（四月八日）付け、タネーエフ宛ての手紙で、反論している。「あなたが何を“バレエ音楽”と考えているのか、なぜそれに異論を唱えるのか、私には理解できません。活発な舞踏的律動を有するあらゆる旋律を、あなたは“バレエ音楽”と見做しているのですか。そうであれば、ベートーヴェンの交響曲の大半に、あなたはどのように甘んじることができるのですか。それらのあらゆる頁に類似した旋律を見つけることができるでしょうから。あるいは、私のスケルツォのトリオが、ミンクス、ゲルバー、またはプーニ風であると、あなたは言いたいのですか。私の考えでは、トリオはそのような批判に相応しくありません。なぜ“バレエ音楽”が軽蔑的な形容語句として用いられなければならないのか、私にはとても理解できません。バレエの音楽が常に粗悪であるとは限らず、この部類の良い作品もあります——たとえば、ドリーブの『シルヴィア』です。そして、音楽が良ければ、ソベシチェンスカヤがそれに合わせて踊ろうが、踊るまいが、どんな相違があるのでしょうか。私の交響曲のある部分がああなたの気に入らないのは、それらがバレエを想起させるからであって、本質的に粗悪であるからではない、とだけ私は言うことができます。あなたが正しいかも知れませんが、ごく少量の粗野な、日常的な気分を表出するという明白な意図をもってすら、なぜ交響曲に舞踏の調べ

を用いてはならないのか、私には分かりません。』<sup>38)</sup>

言い添えると、一八七八年に初演された彼の『交響曲第四番』第三楽章へ長調のスケルツォは、弦楽五部が「ピッチカート・オスティナート」で奏されるという、交響曲史上、前例のない特異な書法によるものである。しかし、一つの先例がバレエ音楽にはあって、それが、一八七六年にオペラ座で初演された、ドリーブの『シルヴィア、またはディアのニンフ』<sup>39)</sup> 第三幕第一六曲「ディヴェルティスマン」(A)の「ピッチカーティ」なのだ。「チャイコフスキーはこのバレエをピアノ総譜で知っていただけである。」<sup>40)</sup> としても、このピアノ総譜<sup>41)</sup> だけで、ドリーブの新機軸、「ピッチカーティ」による弦楽部の驚嘆すべき書法を十分に読み切ることができる。チャイコフスキーが、『交響曲第四番』のスケルツォを書くにあたって、ドリーブの“バレエ音楽”から着想を得たと断定される。大芸術の交響曲に劣等芸術のバレエ音楽が着想を与えた……

芸術の創作は言うまでもなく、その評価にも、時代の既成概念や嗜好や偏見が作用することは避けられない。音楽においては、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven やショパンのように、時代の変遷を超越して、愛好され続けてきた——一部の奇矯な神経の持主たちを除けば——作曲家はむしろ例外であって、現在ではおそらく、その偉大さを否定する者などいない、ヨーハン・ゼバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach やアマデーウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart でさえも、少なくとも普通の音楽愛好者の次元では、一時的な凋落、忘却を蒙ったのであった。ところで、バッハにあって、組曲は世俗音楽の作品群の中核を成している。

舞曲の軽視は十九世紀的な価値観を反映しているものである。ルネサンス以来、音楽と舞踊と詩の総合がユマニストたちの理念であった。フィレンツェ出身で、「宮廷バレエ」le ballet de cour、「コメディ・バレエ」la comédie-ballet、「トラジェディー・リリック」la tragédie lyrique の作曲家として、フランス音楽の始祖となった、ジャン・バティスト・リュリ Jean-Baptiste Lully は優れた舞踊手、振付師でもあった。彼の創出した序曲や舞曲は、フランスに留まらず、ヨーロッパの音楽における規範になった。フランソワ・クーブラン François Couperin のクラヴサンのための組曲はまだ宮廷舞踏曲の特質を残していたが、典雅で軽やかで繊細な魅力がある。ジャン・フィリップ・ラモー Jean Philippe Rameau の組曲は、クーブランを継承しながらも、また、自然の模倣という十八世紀的な他愛ない芸術理論の装いをまとっていたとしても、本質はより主情的であって、しかも明晰な形式的均衡への志向と豊かな诗情による、紛れもない舞曲としての様式美を示した。

クーブラン、ラモー、そして二人の影響を受けた J・S・バッハなどの組曲はもちろん、

様々な舞曲の連鎖から成る。それらが、特にアルマンドが、カール・フィーリプ・エマール・バッハ Carl Philip Emanuel Bach, フランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn, モーツァルトたちによって完成されたソナタ形式に決定的な影響を及ぼしたことは、言うまでもない。ソナタ形式の第一主題と第二主題を支配階級と市民階級の対立の産物として解釈するような、マルクス・レーニン主義に代表される類の“階級闘争”の歴史・芸術観を、それが破綻した今なお引き摺る、真に愚かしい所説が未だに横行しているのは嘆かわしい。ソナタ形式の初期に、第一主題と第二主題が対比的性格を有していなかったことは常識の部類に入る。舞曲を始原として、ソナタ形式は純粋に美学的に発達したのだ。さらに、一般的用語としてのソナタ<sup>42)</sup>は、組曲において舞曲の中核を成した、アルマンド、クーラント、サラバンド、ジグの急緩と異拍子の構成から発達したという通説は妥当である。言い添えると、それらの舞曲はもはや地域性を超越している。ソナタが舞曲的性格を完全に離脱したのは、ピアノ曲では、ベートーヴェンの最後の『ピアノ・ソナタ第三〇番』ホ長調、作品一〇九 *Klaviersonate* Nr. 30 E dur Op. 109, 『ピアノ・ソナタ第三一番』変イ長調、作品一一〇 *Klaviersonate* Nr. 31 As dur Op. 110, 『ピアノ・ソナタ第三二番』ハ短調、作品一一一 *Klaviersonate* Nr. 32 c moll Op. 111 を待たなければならないであろう。それでも、舞曲的楽曲はソナタから払拭されたのではないし、特に多くのピアノ協奏曲やヴァイオリン協奏曲の最終楽章はその性格を保持した。

巷間でロシア的音楽の典型とされている、チャイコフスキーの『胡桃割り人形』作品七一 *Casse-Noisette*, op. 71 第二幕第一二曲「ディヴェルティスマン」d)「トレパック」が、フェーリクス・メンデルスゾーン Felix Mendelssohn の『ヴァイオリン協奏曲』ホ短調、作品六四 *Concerto pour violon en mi mineur*, op. 64 の第三楽章を下敷きに書かれているという事実は、チャイコフスキーのロシア的なるものを根底から疑問視させる。四分の四拍子と四分の二拍子という違いはあっても、『ヴァイオリン協奏曲』ホ短調第三楽章の第二二―第二五小節の律動と、「トレパック」の第一―第六小節のそれは、スラーやスタッカートの付け方まで、ほぼ同一である。ユダヤ人のメンデルスゾーンを参照しながら、チャイコフスキーはロシア的舞曲を作ったのだ。<sup>43)</sup>『『胡桃割り人形』の中で、それは、作曲家による、彼の国民性への唯一の明白なオマージュである。』<sup>44)</sup>という通説は、先見的に舞曲を国民性や民族性に結び付けようとする、既成概念と無知から生じた所説である。

様々な舞踏・舞踏曲・舞曲はそれぞれ、時代・地域・階級を反映するが、継続、拡散、浸透、普遍化され得る。階級に関しては、フランス大革命を契機に、メヌエットとヴァルスが対峙するに到った歴史はそれをもっとも明示している。

舞台音楽史上、舞曲の階級的性格がもっとも明瞭に、もっとも精緻に、しかも同時に表現された実例が、一七八七年にプラハで初演されたモーツァルトのオペラ、『ドン・ジョヴァンニ』K五二七 *Il Dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* K 527 第一幕「終曲」に見られることは定説である。舞台上の第一楽団が八分の三拍子のメヌエット（ドンナ・アンナとドン・オッターヴィオの踊り）、第二楽団が四分の二拍子のコントルダンス（ドン・ジョヴァンニがツェルリーナを誘惑しようとする）、第三楽団が四分の三拍子のドイツ舞曲（レポレロとマゼットの踊り）を演奏し、それらが一つの総譜の中に統合されている。まさしく天才的手法と言うべきであろう。それぞれの舞曲は、貴族から下層まで、登場人物の階級に結び付いていて、この下層階級に与えられたドイツ舞曲はヴァルスの前身と見做すことができる。それをすでにヴァルスと記している文献も数多い。

十九世紀では、モーツァルトを崇拝していたチャイコフスキーほど、各舞曲の性格、とりわけ階級性を知り尽くし、それらを自作に採り入れた作曲家は稀である。けれども、その事実は、音楽やバレエの専門家たちにさえ、ほとんど理解されていないと思われる。彼は通常、感情過多の作曲家と見做されているが、その反面、卓越した知性と教養を備えた人であった。知力が感覚を練磨する。チャイコフスキーの舞曲には、広範な彼の知識が反映されている。

チャイコフスキーの作曲した三つのバレエにおいては、貴族たちがヴァルスを群舞で踊る場面はない。彼らは伝統的に高貴な舞曲、それも群舞に相応しいポロネーズを踊るのだ。『白鳥の湖』第一幕第二曲のヴァルスはもちろん農民たちの群舞で、第八曲「乾杯の踊り」の貴族たちのポロネーズ（ポラッカ）による群舞と対比されている。『眠れる森の美女』第一幕第六曲のヴァルスも農民たちの群舞で、第三幕第二二曲の宮廷のポロネーズ（ポラッカ）と対照されている。『胡桃割り人形』にポロネーズが一曲も挿入されていないのは、第一幕ではニュルンベルクのブルジョワたちが登場人物であって、第二幕の幻想の王国、コンフィチュランブルでも、貴族たちだけの群舞がないからである。

彼のオペラでも同様である。とりわけ一八七九年に初演された『エヴゲーニー・オネーギン』作品二四 *Eugène Onéguine*, op. 24 には、チャイコフスキーが理解していた舞曲の階級観が如実に表れている。第一幕第一場第二曲「農民たちの合唱と舞蹈」、第二幕第一場第一三曲「間奏曲とヴァルス、合唱付きの情景」、第一五曲「マズルカと情景」、第三幕第一場第一九曲「ポロネーズ」が相当する。第一幕第一場第二曲では、地方の女地主、タティアナの母、ラリーナ夫人の邸宅の庭園で、領地の農民たちが収穫物を持参して、歌い、踊る。第二幕第一場第一三曲では、間奏曲が終わると幕が上がり、ヴァルスが続いて、ラ

リーナ邸におけるタティアナの命名日を祝う舞踏会である。この音楽付き管弦楽による二長調のヴァルスは、オペラ史上、最上のヴァルスの一つである。第三幕第一场第一九曲では、タティアナが結婚したグレーミン大公の宮殿で、大舞踏会が催されている。この管弦楽による二長調のポロネーズもまた、オペラ史上、最上のポロネーズの一つである。第一幕の農民たちの踊り、第二幕の田舎のヴァルスとマズルカ、第三幕のサンクト・ペテルブルクのポロネーズと、場所柄と階級に応じた舞曲が挿入されている。<sup>45)</sup> とりわけヴァルスとポロネーズという二つの舞曲が対置され、第二幕の田舎の舞踏会における生気に満ちたヴァルスと、第三幕のサンクト・ペテルブルクの舞踏会における壮麗なポロネーズは、舞踏会という日常的な設定を、劇場の舞台という空間で超越した、称讃すべき舞曲であって、タティアナを示す美しい下行動機を用いた幾つかの楽曲とともに、この傑作オペラ——「抒情的情景」Scènes lyriques ——の白眉となっている。

チャイコフスキーはもちろん、階級的観点からヴァルスを見下していた訳ではない。彼は、音楽劇作品の劇的構造に、ヴァルスの歴史的な性格を組み込んだだけである。彼のヴァルス群は玉石混淆であるとしても、彼がとりわけこの舞曲に愛着し、それに彼自身の夢想の表現を託したのは、疑いのないところである。

## B ヴァルスの特徴

ポール・ロベール Paul Robert は、『フランス語辞典』のヴァルスの項目で、「この舞踏を伴奏する音楽」、「この舞踏の律動に基づく自由な形式の器楽作品」と分類し、前者として、ヨーハン・シュトラウスのヴァルスを、後者として、ショパンのヴァルス、モーリス・ラヴェル Maurice Ravel の『高貴で感傷的なヴァルス』*Valses nobles et sentimentales* と、管弦楽のための舞踊詩『ラ・ヴァルス』*La Valse* を挙げている。<sup>46)</sup> フランス語では、「踊るヴァルス」la valse à danser、「演奏会用ヴァルス」la valse de concert と使い分けることもあるけれど、オペラやバレエの舞踊のためのヴァルスがいずれであるかは明瞭ではない。本書では、序文に記したように、舞踏曲と舞曲を一応、自己流に区別し、オペラやバレエの舞踊のための曲は舞曲の方に統一しているが、舞曲としてのヴァルスはいつから始まったのか。ここでは、ピアノ曲に限って論じることにする。

一七七四年に初版が刊行された、ヨーハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe の『若いヴェーアターの苦悩』*Die Leiden des jungen Werther* 第一巻一七七一年六月一六日の書簡には、「舞踏の楽しみに、会話は移った。——『この情熱が私の欠点でも』、とロッテは言った、『率直に申しまして、私は舞踏に勝るものを存じ

ません。何かで悩んでいる時、調子の狂った私のクラヴィーアでコントレットを下手に弾くだけでよろしいのです。そうすれば、何もかも消えてしまいますの。』<sup>47)</sup>、「編者より読者へ」の巻には、動揺しているロッテが「自分のクラヴィーアに向かって、メヌエットを弾き始めたが、演奏は淀みがちであった。」<sup>48)</sup>と書かれている。この「クラヴィーア」Klavierは、幾多の邦訳では例外なくピアノとされているが、十八世紀後半における楽器の歴史からすれば、クラヴサンかクラヴィコードの可能性もある。ここで、メヌエットや「コントレット」Contretanzに触れられていても、ヴァルツァーが見られないのは、当時の素人が鍵盤楽器で奏した舞曲の種類が示されていると思われる。もしダンパーのないクラヴサンであれば、その長い残響はヴァルスのような明確な律動を刻むには必ずしも適していなかったであろう。ヴァルスの舞曲としての歴史は、ピアノの楽器としての進化との相関関係を無視できない。

約六〇曲に及ぶピアノ・ソナタを作曲し、ベートーヴェンやジョン・フィールド John Field にも直接的な影響を与えたムテオ・クレメンティ Mutio Clementi のヴァルスは、ピアノ独奏曲ではない。彼は、一七九八年に、『ピアノとタンブリンとトライアングルのための一二のヴァルツェル』作品三八 *12 Valzer per pianoforte, tamburino e triangolo, op. 38* を、一八〇〇年に、『ピアノとタンブリンとトライアングルのための一二のヴァルツェル』作品三九 *12 Valzer per pianoforte, tamburino e triangolo, op. 39* をロンドンで出版している。二四曲すべてが長調を主調とする。プレストが一二曲、アレグロが五曲に及び、アレグロ・プレスト、コン・スピーリト、アレグロ・コン・スピーリト、レコ、アレグロ・ベン・マルカート、ノン・トロppo・アレグロ・マ・ナトゥラルメンテ、ヴェローチェが一曲ずつと、全曲に速いテンポや活気のある発想が指示されている。速度からして、舞曲の伴奏を意図したものではなく、演奏用ヴァルスであることは明らかである。ただ、稀に短調に転調される箇所にも、微かな憂いが浮かぶだけである。良く言えば活発で澁刺としているけれど、あまり魅力的な楽想は見出せない。何よりタンブリンとトライアングルの響きが安手の印象をもたらしている。一八〇二年に、当時は高名であったものの、十九世紀後半には忘れ去られたドイツ人のピアニスト・作曲家、ダニエル・シュタイベルト Daniel Steibeld が、作品三六の一部として出版したピアノ曲のヴァルスにも、タンバリンとトライアングルが加わっている例<sup>49)</sup>からしても、現代からすれば異様なこの楽器編成は、当時の流行であったばかりか、まだ完全ではなかったピアノの音響的な限界が一因かとも考えられる。クレメンティの本領はやはりピアノ・ソナタにある。『ソナタ』ロ短調、作品四〇ノ二 *Sonata in si minore, op. 40 n. 2* のように、技巧的に華やかでありながら、独

自の美を湛えたピアノ・ソナタの名品は数曲に留まらない。

一八一五年に始まるフランツ・シューベルト Franz Schubert の夥しいヴァルツァーとヴァルスは、依然として舞曲曲としての性格を濃厚に残している。なお、『感傷的なヴァルス』作品五〇、D七七九 *Valses sentimentales*, op. 50, D 779, 『高貴なヴァルス』作品七七、D九六九 *Valses nobles*, op. 77, D 969 の二作品について、フランス語の作品名は初版楽譜の出版者によるものと推定、<sup>50)</sup>あるいは断定されている。<sup>51)</sup>彼のヴァルスとヴァルツァーに、本質的な相違はない。ヴァルスにしても、ヴァルツァーにしても、テンポが指定されていないのは、それぞれの舞踏に適した自明のテンポを前提としているからであろう。それは彼のピアノのための舞曲曲全般に共通した特色であって、『メヌエット』イ長調、D三三四 *Menuetto en la majeur*, D 334 のアレグレット、『一二のドイツ舞踏曲』作品一七一、D七九〇 *Zwölf Deutsche für Klavier*, op. 171, D 790 のドイツ舞踏曲のテンポという指示などは稀な例外である。因みに、後者の『一二のドイツ舞踏曲』、作品一七一は、楽譜によってはレントラーとされている。<sup>52)</sup>

シューベルトの場合、ヴァルスとヴァルツァーの区別だけでなく、ヴァルツァーとドイツ舞踏曲とレントラーの識別は難しい。彼自身がドイツ舞踏曲とヴァルツァーを明確には分別していなかったと思われる実例がある。一八二一年に、アツェンブルックに滞在していた時、彼はピアノのための六曲のドイツ舞踏曲を作曲し、それらは『アツェンブルック・ドイツ舞踏曲』*Atzenbrugger Deutsche* と称される。<sup>53)</sup>その第一曲、ホ長調、第二曲、イ長調、第四曲、ロ長調は後に、『一二のヴァルツァー、一七のレントラーと九のエコセーズ』作品一八、D一四五 *Zwölf Walzer, siebzehn Ländler und neun Ecossaisen*, op. 18, D 145 に収載され、それぞれ「ヴァルツァー」第一曲、第三曲、第二曲として出版された。<sup>54)</sup>また、『アツェンブルック・ドイツ舞踏曲』の第三曲、ニ長調、第五曲、イ長調、第六曲、ハ長調は、『三六の最初の舞踏曲』作品九、D三六五 *Sechsunddreißig Originaltänze*, op. 9, D 365 に収載され、それぞれ第二九曲、第三〇曲、第三一曲として出版された。<sup>55)</sup>このピアノ曲集は『最初のヴァルツァー』*Erste Walzer* と別称される作品である。つまり、ドイツやオーストリアで舞踏として踊られた、ドイツ舞踏とヴァルツァーがいかなる違いを持っていたかはともかく、シューベルトは、作曲するにあたって、両者の音楽的相違を意識してはいなかった。

ただし、彼のヴァルスがすべて、演奏する価値がない訳ではない。それにしても、『高貴なヴァルス』という題名は、当時のヴァルスが高貴と言えるものではなかったことを、逆説的に示している。『高貴なヴァルス』という名称に真に値する作品は、シューベルト

のそれではなく、一八三四―一八三五年に作曲され、一八三七年に出版された、ローベルト・シューマン Robert Schumann の『謝肉祭』、作品九 *Carnaval*, op. 9 の一曲、「高貴なヴァルス」変ロ長調 *Valse noble en si bémol majeur* であると思われる。ショパンとシューマンによって初めて、ヴァルスはピアノ曲としての高さ<sup>タカ</sup>と深さ<sup>フカ</sup>を得たのであった。

付言すると、一八二三年に作曲された、ベートーヴェンの『A・ディアヴェリのヴァルツァーによるピアノのための三三の変奏曲』ハ長調、作品一二〇 *33 Veränderungen für Klavier über einen Walzer von A. Diabelli en ut majeur*, op. 120 は、彼の三二曲のピアノ・ソナタに匹敵するほどの重要な位置を占めている。「ディアヴェリの陳腐な主題にもかかわらず、ベートーヴェンは偉大な傑作を書いた。」という類の、この作品を評する常套句は、ここで引用されたディアヴェリのヴァルツァーが、当時としては一定の水準に達していることを閑却しているであろう。いかなる芸術<sup>ゲイシュツ</sup>のジャンルであれ、真の傑作が出現するためには、通常、それ以前のより生彩のない<sup>まぶつ</sup>作物<sup>サク</sup>の存在を前提条件とする。ショパンの『ノクチュルヌ』*Nocturnes* はフィールドの『ノクターン』*Nocturns* を必要とした。そして、彼の『ヴァルス』もまた。例外ではなかった。

ヴァルスの律動は通常、四分の三拍子、または八分の三拍子であるが、六拍子のような例外もある。六拍子の一例として、『胡桃割り人形』第一幕第五曲「情景とグロース・ファーターの踊り」のアンダンテ、八分の六拍子、イ長調の部分が挙げられる。三拍子の律動を刻むにあたって、第一拍は、その小節における和音構成音の一拍が打たれ、第二拍と第三拍は、より高い音程で、和音として同音反復されるのが、基本形と考えられる。ただし、これは様々な変型が可能である。

舞踏曲のウィーン・ヴァルツァーには、第二拍を僅かに早く打つという独自の特色がある。そのために当然、律動部では、第二拍に強拍が移動し、一種の切分音を生じることになる。殊更、第一拍を強奏した初期のヴァルツァーは粗野な印象をもたらしたはずで、その欠点を免れたという意味では、ウィーン・ヴァルツァーは洗練化されたと言えなくもないが、その代償として、律動部で一定の切分音が執拗に持続されることによって、軽佻な趣を呈するに到ったと感ぜられる。ウィーン・ヴァルツァーが結局、舞踏曲の域を脱するができなかったのは、この独特の律動が大きく関係しているであろう。

フランス的ヴァルスでは、律動は三拍が規則正しく刻まれる。たとえばショパンのヴァルスでさえ、時としてウィーン風に演奏するピアニストがいるが、論外の所業であって、それは厳しく批判されるべきだ。ショパンにおいては、テンポ・ルバートはほとんどが右手の旋律線に許容されるし、また必要でさえあるが、マズルカ以外は、またアルペッジョ

などの装飾的奏法から生じる止むを得ない場合を除いて、律動は音符どおりの音価を保持しなくてはならないし、ヴァルスも決して例外ではないのだ。その上で、自然に息づく拍動が求められることは、付け加えるまでもないであろう。

ヴァルスのテンポは、モデラートやテンポ・ジュストのように、中庸で誇張されないものを基準とするけれど、遅くも、速くもなり得る。特に演奏用舞曲としてのヴァルスの場合、舞踏のパを考慮する必要がないから、テンポは、舞踏用ヴァルスのように固定されることはなく、プレストからレントまで融通無碍である。バレエにおけるヴァルスも、舞踊手の高度な技巧、振付師の工夫から、劇的内容と審美的構成に応じた多様なテンポが可能である。

ヴァルスの形式は、三つに大別される。一番目は、序奏部・幾つかの楽節の連鎖・結尾部から成る構成である。序奏部に続いて、主部の各部分は反復され、連関し、絡み合って、動的で熱気に満ちた結尾部で終わる。この形式は元々、一八一九年に作曲された、カール・マリーア・フォン・ヴェーバー Carl Maria von Weber の演奏会用ピアノ曲『舞踏への誘い』<sup>いざな</sup>変ニ長調 *Die Aufforderung zum Tanz* en ré bémol majeur を典型とする。その序奏部には「舞踏への誘い」が、結尾部には「挨拶」が表されている。この形式は、ランナーやシュトラウス一家のヴィーナー・ヴァルツァーにも模倣された。舞踏曲としてのヴァルスを踏襲し、あるいはそれと類似する傾向が強いと言えよう。二番目は、短い曲の連作形式である。シューベルトのピアノのための舞踏曲、ヴァルスとヴァルツァーは、他の舞踏曲と同様に、この形式が多く、『美しい水車小屋の娘』作品二五、D七九五 *Die schöne Müllerin* Op. 25, D 795 や『冬の旅』作品八九、D九一一 *Winterreise* Op. 89, D 911 のような連作歌曲集を連想させるものだ。各構成曲の調や曲想が関連し、調性構造など、全体が緻密に統一されている作品と、不統一な作品がある。この形式は、シューベルトのヴァルスとヴァルツァーを一つの源流とし、ブラームスの幾つかの『ヴァルツァー』などはこの系譜に属する。三番目は、三部形式、二部形式などで完結した、あるいは完結していない、一個の小品か、大規模な作品である。多数のピアノ曲に、交響曲、管弦楽曲、室内楽などのヴァルスの楽章、オペラやバレエのヴァルスが加わる。ただし、オペラやバレエのような音楽劇においては、構成曲の一曲全部がヴァルスである場合と、一曲の中にヴァルスが部分的に挿入される場合がある。もちろん、以上の三種が混交した形式も存在し得る。一方では、このような形式的伝統、他方ではその自在さが、殊にロマン主義の作曲家たちに、優れたヴァルスを作曲する可能性を与えた。とりわけショパンは、一部の『ヴァルス』にはヴェーバーの形式的手法を採り入れたものの、他の『ヴァルス』ではその形式を退けて、

いずれにおいても、彼の夢想を、それにもっとも相応しい形式と調和させたのだ。

舞踏としてのヴァルスが視覚的に流麗であるように、舞曲としてのヴァルスも概して、テンポ、律動、形式、曲想からして、聴覚的な流動性を有する。それは時には無窮動的な印象を帯びることさえある。ヴァルスは、複雑なエクリチュールにも適合するという、舞曲としては稀な特性によって、アルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg の一二音技法によるヴァルス、『五つのピアノ曲』「ヴァルス」作品二三ノ五 *Cinq Pièces pour piano, Valse, op. 23, n° 5* にさえ組み込まれるに到る。

## 註

- 26) パトとしては、オデットとジークフリートによる「アダージェュ」Adage である。
- 27) ジークフリートは、日本では例外なく「王子」とされている。しかし、原台本によれば、彼はこの領土の主権者であって、「大公」le Prince 以外ではあり得ない。この国は王国ではなく、大公国なのだ。彼の母親もまた「王妃」ではなく、没したと思われる前大公の「大公妃」la Princesse である。ただし、日本語としての「王子」は曖昧な使い方がなされているために、「ジークフリート王子」を誤りとほしない。
- 28) 『ジゼル、またはウィリたち』第二幕で、アルベールがジゼルの墓に詣でる場面の音楽など、エレジーの先例はもちろん皆無ではなかった。
- 29) 平林正司『「胡桃割り人形」論——至上のバレエ——』三嶺書房、一九九八年、九三頁を参照。
- 30) 「タランテッラ」は元来、イタリアの舞踏曲で、十九世紀の音楽劇でも、イタリアを舞台とする作品に使われることが多いが、『胡桃割り人形』第二幕第一四曲第一ヴァリアシオンのように、イタリアとは無縁の用法もある。
- 31) Jean-Louis MARTINOTY, De la réalité au réalisme, dans *Carmen, L'avant-scène opéra*, no 26, p. 94.
- 32) ここでは、一八八〇年にオペラ・コミック座で初演された彼の未完の傑作、『ホフマン物語』を指す。
- 33) André et Vladimir HOFMANN, *Le Ballet*, Bordas, 1981, p.152. etc.
- 34) Serge LIFAR, *La danse*, Éditions Gonthier, Genève, 1965, p.67.
- 35) A618a I-III.
- 36) 平林正司『十九世紀フランス・バレエの台本——パリ・オペラ座——』慶應義塾大学出版会、二〇〇〇年、一八二-二一〇頁を参照。
- 37) Modeste TCAIKOVSKY, *The Life and Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*, vol. I, edited by Rosa Newmark, Haskell House Publishers Ltd., New York, pp.292-293.
- 38) *Ibid.*, pp. 293-294.
- 39) 平林『十九世紀フランス・バレエの台本——パリ・オペラ座——』前掲書、二八八-三〇五頁を参照。
- 40) André LISCHKE, *Piotr Ilyitch Tchaikovski*, Librairie Arthème Fayard, 1993, p.781.
- 41) Léo Delibes, *Sylvia ou la Nympe de Diane*, Partition Piano, Heugel et fils, Paris, 1876, pp.116-118.
- 42) ソナタという用語は当初、多様な形式を示したが、ここでは、ソナタ形式の少なくとも一楽章と

複数楽章から成り、全体の調性構造が統一性と多様性によって構築されている楽曲を指す。多くは緩徐楽章を中間に有する。

- 43) 平林正司『「胡桃割り人形」論——至上のバレエ——』三嶺書房、一九九八年、九七、一五三—一五四頁を参照。
- 44) A. LISCHKE, *Piotr Ilyitch Tchaïkovski, op. cit.*, p.690.
- 45) Cf. *ibid.*, p.467.
- 46) Paul ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Société du nouveau Littré, LE ROBERT, Paris, 1970, tome sixième, p.749.
- 47) J. W. GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther*, Goethes Werke, Band VI, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1958, p.23.
- 48) *Ibid.*, p.107.
- 49) 一八〇〇年にすでに出版していた作品三四の一部として、二巻にそれぞれ一二曲ずつのヴァルスが入っていたが、その一巻の再録の『一二のヴァルス』である。同曲はさらに、ピアノとヴァイオリンとトライアングルのための編曲版が出版されたりしている。(Cf. *A Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan and Co., London, 1883, reprinted by Yusyodo Co., Ltd., Tokyo, 1990, vol. III, p.703.) この作品も演奏会用ヴァルスと見做されている。(Cf. Ch. GOUBAULT, *Vocabulaire de la musique romantique, op. cit.*, p.199.)
- 50) Préface à Franz SCHUBERT, *Sämtliche Tänze*, Band I, G. Henle Verlag, München, p.7.
- 51) Ch. GOUBAULT, *Vocabulaire de la musique romantique op. cit.*, p.199.
- 52) Franz SCHUBERT, *Dances for solo piano*, Dover Publications, Inc., New York, 1989, p.81.
- 53) Cf. Brigitte MASSIN, *Franz Schubert*, Librairie Arthème Fayard, 1993, p.931.
- 54) Cf. Franz SCHUBERT, *Sämtliche Tänze*, Band I, *op. cit.*, pp.44–45.
- 55) Cf. *ibid.*, pp.100–101.