



## ロシア・ヨーロッパにおける音楽交流と発展の歴史

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2012-11-07 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 水田, 香 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.32150/00004362">https://doi.org/10.32150/00004362</a>

## ロシア・ヨーロッパにおける音楽交流と発展の歴史

水田 香

北海道教育大学岩見沢校音楽教室

### I. はじめに

近代までのロシア音楽史には、必然的發展を積み重ねてきたヨーロッパ音楽史とは大きく異なる特徴が見られる。1つはその時代の支配者が特定の音楽を取り入れ、大きな方向転換を行った事である。もう1つの特徴は、その都度、民族固有の音楽が廃除された事である。ヨーロッパ音楽への従属という点で長い間ロシアは後進国であったが、19世紀末から20世紀の初めには対等となり、ついにヨーロッパ音楽に影響を与える程の存在になり得たのである。

この論文はその様な関係に至るまでのロシア・ヨーロッパの音楽交流の事実と、その影響による音楽上の変化、民族音楽の継承に焦点を置き、それに付随する政治的、社会的、文化的な背景についても言及したものである。ロシアに関する資料は必ずしも十分ではなく、特に革命後の音楽事情に関しては不明な点が多いのでこの点についての言及は避けた。文化の交流には、当然の事ながら複雑な要素が様々に絡み合っており、単純に結論付けられない事も多々ある。また、音楽交流の実態については全ての事実を述べる事は不可能でもあり必ずしも必要なことではないので、取捨選択の上で取り上げた。

### II. ロシア民族音楽とギリシャ正教の音楽

この広大な土地は紀元前1000年頃から種々の部族国家により支配の交代が繰り返された。紀元前9-8世紀に黒海北岸を支配していたスキタイ人の一種族の東スラヴ人がロシア人の祖先であると言われている。

#### 1. ロシアにおける民族的な伝統音楽

民謡は農耕に即した様々な年中行事や祭り（収穫祈願、感謝祭、復活祭）、あるいは婚礼の際の叙情歌、葬式の哀歌等、儀式用に作られた特別なものと、日常生活で歌われる労働歌、恋愛歌、自然の景色を称えたり、鳥や動物の様子を表したものとに大別できる。これらはプロチャージナヤと呼ばれるメリスマ的な様式で歌われた。又、独特な地声で非常に狭い音程を行き来しながら歌うものもあり、ヴォルガ河流域には東洋的な五音々階も見られる。代表的な民族楽器は管楽器（ソペリ、ジャレーイカ、トルバ）と弦楽器である。金属弦を弾いて音を出す箱型の撥弦楽器（ゲースリ）はリズム的・和声的伴奏や独奏に使われ、弓を使う擦弦楽器（グドーク）は主に旋律を奏する役目を受け持った。周辺諸国にも別名の同族楽器が見られる。

#### 2. ギリシャ正教の音楽

この地方に最初の統一国家が建設されたのは862年、ノルマンのバリヤーギのノヴゴロド公によるもので

ある。882年、同公国主によりキエフ公国も建設された。キエフはロシアの政治、文化の中心となり、中世ヨーロッパ諸公達と頻繁に交流を行い、様々な国からも商人、外交官、建築家等がこの地を訪れた。ビザンチン皇帝との接触により、989年にギリシャ正教がキエフの国教に定められた。

#### (1) キエフの時代

教会ではビザンチン教会音楽の伝統がそのまま取り入れられた。ビザンチンの演奏家も招かれ、聖歌を演奏していた様である。聖歌は単旋律によるもので、その唱法にはズナメニ（記号による旋律表現の方法）と、コンダカルニ（記号による旋律装飾や演奏技巧の方法）がある。後にキエフの分裂と地方の独立により、地域や教会毎の独自性が尊重される様になり、教会歌にも地域特有のラスペーフと呼ばれる節回しが生み出される結果となった。一方それまで行われていた異教の習慣、世俗的娯楽に関連した音楽の演奏、楽器による伴奏は堅く禁止された。

日常生活では国家的な儀式、祭礼、行事等の場面で音楽は重要な役目を果たした。教会の禁止にも関わらず、キエフの宮廷では楽士が雇われていた。そのメンバーの中にはロシア人の他に外国人もいた様である。貴族の家庭音楽は伝統的な習慣を受け継ぎ、貴族が歌手や器楽奏者の保護に当たった。スコモローフと呼ばれた人々はスラヴの古代からの芸術的伝統を持ち、ロシア国内を旅しながら始終祭りや貴族の家庭の宴席等に参加し、仮面をつけて多才な芸を披露した。彼らは時に応じて音楽家、役者、舞踏家、魔術士、道化等、様々な役を演じた民族音楽の重要な伝承者であったが、正教会からは民衆を惑わす罪人として敵視された。彼らは歌と語りからなる朗唱風な音楽で、反復される短い旋律がリズムの変化と共に自由に演奏される英雄叙事詩をもとにしたブイリーナを演奏したが、その方法は現在までも伝えられている。民衆の間では以前と同じ様に哀歌（隠喩を含む民謡的な詩）や英雄的賛歌が伝えられた。カリキ・ベレホージェはキリスト教聖地へ旅する盲人の巡礼者を指したが、放浪歌人として外国と交流を行いながら伝統の音楽スタイルを取り入れて、多くの宗教歌を作った。前代に引き続き、ゲースリヤソペーリの他に異国の楽器としてはオルガンや東洋のザムラも宮廷で演奏された様である。トランペットは教会に認められた唯一の楽器であった。

11世紀後半になるとキエフは後継者問題から諸公による権力争いの末、多数の公国に分裂した。13世紀には蒙古人が侵入しキプチャク＝カン国の支配（1238-1462）を受けたが、その苦難な時代においても地理的な理由により、あまり影響を受ける事なく繁栄したノヴゴロドは、国力の衰えたキエフから古くからの伝統を受け継ぎ、それを発展させる役目を担った。12世紀に交易で力を得た商人らの力により、経済的には勿論の事、政治的にも国力が増大した。彼らは海上交通を利用して遠くイタリア、東方の国々と交易を行い、他のロシアの都市の人々と共に多くの外国人と交わりを持った。その恵まれた商業生活の中で、祭りや祝典が盛んに行われ、音楽もそれにつれて発展した。

#### (2) ノヴゴロドの時代

教会歌の分野ではノヴゴロド楽派が、作曲、演奏、理論において優れた仕事をした。イタリアの宗教劇に似たものも行われた。教会で用いられた鐘はその鳴らし方に高い技術を競う様になり、それぞれの教会で独自の様式が生まれた。キエフ時代と同じようにスコモローフが重要な役割を果たし、特にロシアの人形芝居を発達させた。民族楽器はキエフに引き続きゲースリが頻繁に用いられたが、その形は3種類に変化し演奏技巧も発達した。ペルシャの撥弦楽器によく似たドームラやグドーク等もスコモローフによって使用された。この頃のブイリーナは、日常生活やおとぎ話的性格を取り入れて活発で愉快的な踊りの要素を持つものへと変化した。

## 2. ロシア・ヨーロッパの音楽交流

### (1) ヨーロッパ音楽の導入に関する事情

14世紀に勃興したモスクワはカン国との争いの末、15世紀後半に独立し、東北ロシアとノヴゴロドを統合した。その後ビザンチン皇帝と縁戚となり、自らツァーリと称したイワン三世は、騎士制度に基づく封建制を確立し王権を強化した。その結果、キエフやノヴゴロドで発展した様々な文化はモスクワが継承する事になり、ロシアの政治、文化の中心となった。イワン雷帝時代（1533-1584）の全盛期には、権力の中心である教会や宮殿が建設され、ロシア国内の他に、ポーロニャ、イタリアからも文化が集められた。

#### 〈モスクワの音楽〉

教会で歌われた聖歌は旋律的に豊かに装飾され、表現方法も大胆になった。ズナメニは15-16世紀に頂点を極め、旋律も旋法も装飾を施され、大変に華やかなものに変化し、世俗的な教会歌、デメストヴェンノエも存在した。教会音楽に多声音楽が取り入れられたのは16世紀半ばの事で、ポーランドのカトリック教会の多声音楽がウクライナによって紹介された。通常は2-3声体のものであったが17世紀に入り4声体でも行われ始めた。後に発達した合唱ポリフォニーはやがてトゥッティーとリピーエニからなるコンチェルト形式に発展する事になる。宮廷での音楽活動も盛んに行われ、皇帝はスコモローフ達を雇い、合唱団を結成する等、常時それらの芸を楽しんだ。イワン三世の時代にイタリアからオルガニストが訪れたり、1586年にイギリスの宮廷からクラヴィコードが贈られる等、ヨーロッパの音楽の影響も強く受けるようになった。民衆による歌には様々な種類が見られる。ブイリーナに替わり、皇帝を称える歴史歌が17世紀まで盛んに作られた。カントは17世紀後半に発展した非宗教的なもので、長調または短調で作られた単純な有節歌謡である。

モスクワは領土を拡大し農奴制と王権の強化に務めたが、民衆の不满による一揆や貴族同士の争いから国内は動乱期を迎えた。その後1613年に貴族ミハイル＝ロマノフによって始められたロマノフ王朝が再びロシアを統一、1917年の革命まで18代に渡り、約300年間支配し続ける事になる。

17世紀後半になると民衆の反乱が続き、ロシア民謡も社会情勢を反映し、農奴制に反発するコサックの歌や反乱軍の指導者を称える劇的で物語風なものが多く作られる様になった。その他には日常生活を題材にした叙情的なものや世の中を批判する風刺的なものも好まれた。民謡を変奏したり旋律を連ねたものを多声で演奏する様式もあった。17世紀後半に当時の皇帝ミハイル・フョードロヴィチによって、スコモローフは弾圧され辺境の地へ追放された。彼等によって使用された民族楽器の焼却すら行われた。その一方で宮廷にはヨーロッパからフルート、クラリネット、トロンボーン奏者等が招かれヨーロッパの音楽による改革が試みられた。1672年から僅か数年間であったが、モスクワ宮廷劇場が開設され、そこでは翻訳された外国の戯曲の他にロシア人の作品も上演された。

1682年に即位したピョートル大帝は1697-98年に行われたヨーロッパ旅行を契機にロシア近代化の必要性を感じ、ヨーロッパの科学技術や様々な文化を積極的に摂取すると共に、産業の育成や教育の改革にも力を注いだ。ピョートルとヨーロッパ音楽との出会いは、1698年2月15日にロンドンで彼のために催されたコンサートであったが、それは彼にばかりではなく、ロシアの音楽の発展にも大きな影響を与えた。その後、音楽の主導権は教会から宮廷に完全に移され、ヨーロッパ音楽との交流は盛んに行われる様になった。

### (2) 中世ヨーロッパの音楽状況

ロシアと同様に中世のヨーロッパにおいても音楽や音楽家は教会や宮廷に属しており、一般民衆にとっての音楽の価値は慰めや舞踏のために使われる実用的なものにすぎなかった。音楽が芸術的価値を持つ様になったのは15世紀に入ってからのもので、最初はネーデルランドやイタリアにその傾向が見られた。北イタリアの動向は音楽家に対する積極的な支援で、1560年頃に作られた「貴人のアカデミア」等の知識階級の活動の一環として始められた。この結果「芸術のため」の演奏活動が可能になり、芸術性を重んじた「音楽作品」

という考え方が始まったのである。やがて音楽の擁護者は地方自治体へと移り、都市が市民に対して祝祭日の音楽会を催す様になる。初期の頃の音楽の形態は16世紀に生まれた「コンチェルト」（音楽の演奏という意味）で声楽と器楽との共演であった。その器楽奏者達はミムス（都市楽師）と呼ばれ、やがて声楽から独立した器楽作品の発展に寄与した。1600年頃からネーデルランドの諸都市では教会のオルガン演奏が一般市民の楽しみのために公開される様になったが、その事は教会音楽家が娯楽のための演奏家へと変化を始めるきっかけともなった。17、18世紀に歌と楽器演奏を目的に創られた音楽愛好家のサークルは「コレギウム・ムジクム」といわれ、プロテスタントの諸都市で見られた。イギリスの音楽クラブと並んでフランスのサロンも同様の集まりであった。会費やチケット代を払う音楽演奏会が始まりコンサートが自立して行ったのは17世紀半ば以降で、ネーデルランドやパリ、イギリスで行われた。そこでは声楽、コンソート（器楽合奏）、独奏等が行われ、ヴァイオリン、フルート、オーボエ等の楽器が演奏された。1660年頃からロンドンでのコンサート会場としては個人の家の他にタヴァーン（居酒屋）があった。中産階級の市民が聴衆として参加し始めたのも大きな変化である。作曲家の自主公演、上流階級のための社交的コンサート、庶民のための無料演奏会等、形態も様々であった。1700年以降、音楽愛好家達はコンサートの企画を行う一方で、自らプロの音楽家と共に活動する団体に参加することで音楽の普及に貢献した。1705年にスコットランドで「エジンバラ音楽ソサエティ」、1713年にはアウグスブルクで「音楽演奏者協会」が創られた。市民の音楽活動が活発になる事で「定期演奏会」も開かれ、市民生活の中に音楽が欠かせないものとなり、公開のコンサートの社会的評価が高まった。

18世紀から19世紀に於けるヨーロッパ音楽の演奏活動の中心地はロンドン、パリ、ウィーンやドイツの各都市であったが、各国で事情は少しずつ異なっていた。

王室、貴族階級での音楽会は相変わらず行われていたが、市民階級での演奏会の数が増えたのは18世紀半ばで、特に1750年以降1790年頃までの間にはイギリス、フランス、ウィーン等の都市での演奏会は頻繁に開かれた。しかし19世紀に入ると最初の十数年間はナポレオン戦争の影響と国家の統制により、極端に減少してしまった。しかし、戦後、経済が安定し、王侯貴族に変わって市民階級が大きな勢力を持つ様になると、生活水準の向上と共に楽器、楽譜の販売がブームとなり、家庭内での音楽活動や音楽教育も活発になった。ウィーンやロンドンでの音楽協会の設立をきっかけとして演奏会組織が安定し、演奏会の商業化も図られる様になり、各都市での市民による音楽活動は飛躍的な発展を遂げる。音楽の教育機関であるコンセルヴァトワールがヨーロッパの主な諸都市—パリ、ポローニヤ、ミラノ、プラハ、ブリュッセル、フィレンツェ、ウィーン、ワルシャワ、ロンドン、ライプツィヒ—等に創設された。

イタリアでは16世紀末に劇と音楽の融合から生まれたオペラが19世紀まで絶える事なく作曲された。器楽はオペラから派生した管弦楽、通奏低音による室内楽の発達を見せた。ヴァイオリンとチェンバロが多く使われたが18世紀初めにピアノも発明され、やがてドイツに引き継がれて行った。

ウィーンでは17—18世紀に教会音楽、イタリアオペラが盛んであった。器楽作品は交響曲、協奏曲、室内楽曲が数多く作られ、古典的なソナタ形式の原理を確立し、オーケストラの編成を完成した。

ドイツでは17世紀に単声音楽と多声音楽が共に発達し、イタリア風オペラ、歌曲、オルガンやチェンバロのための多声音楽が作られ、J. S. バッハで頂点を極めた。その後、イタリアの影響で古典的なソナタ形式が確立され、交響曲、室内楽曲も多くなり、ベートーヴェンの時代にはヨーロッパ音楽の中心地となった。19世紀のロマン主義の時代にはピアノ、ヴァイオリン等で演奏技術の高度な作品や、物語や感情を表現した小品、ドイツ歌曲等が多く書かれた。ヴァーグナーは壮大な楽劇を創作しヨーロッパ各地に大きな影響を及ぼした。

イギリスでは16世紀には声楽、鍵盤音楽の分野で隆盛を極めたが、それ以後は外国からの影響を大きく受

け、独自の音楽形成ができにくい状況に陥り、音楽界は主に外国からの作曲家達によって保たれていた。ドイツ人のヘンデル、J. C. バッハ、オーストリア人のハイドン、イタリア人のクレメンティ等が代表的である。

フランスにおいても外国人作曲家の活躍は顕著で、オペラ・コミックが音楽の新たなジャンルとして誕生した後、オーストリア人のグルックの手によりグランドオペラの確立へと向かう。器楽の分野においてもパリを中心に多くの外国人作曲家が集まった。すでに前世紀から行われていたが、貴族の邸宅でのサロンコンサートは1830年に入り、はっきりとした一つのジャンルとして形成された。そこで演奏された楽器は主にピアノで、活躍したのは外国から移り住んでいた作曲家達、例えばポーランド人のショパン、ハンガリー人のリスト、オーストリア人のターレベルク等である。フランス人のベルリオズの交響的作品は交響曲やオペラといったジャンルを取り扱った独特で壮大な芸術を目指したもので、フランスばかりではなくヨーロッパ音楽の中でも特別な存在である。やがてオーケストラや室内楽も盛んになり、サン＝サーンスのように、自国の伝統を受け継いで澄明で簡潔な表現を求める流派と、ベルギーから移住してきたフランクを中心とするドイツ的で複雑な音の組合せを追求する流派ができた。サン＝サーンスとフランクは国民音楽協会の活動を通じて協力し合い、フォーレとダンディが作曲や教育を通して多くの後継者を育てた。19世紀のドビュッシー、ラヴェルの近代における活躍とフランスの新しい音楽様式の確立は1870年から90年までの地盤作りの上に立っている。

### (3) 18世紀のロシア宮廷による音楽改革とヨーロッパ音楽との関わり

ピョートルの命令によって3人の貴族トルストイ、マトヴェーエフ、クラークンが音楽の視察のためにヨーロッパに派遣されたのは17世紀末である。彼らが見聞きしたものはヴェニス音楽的祝典、ローマのオラトリオ、パリのサロン音楽、アムステルダム「コレギウム・ムジクム」等であった。彼らのパリやヴェニスに対して抱いた感慨は、それらの都市の活発な音楽活動が市民生活の豊かさの源であるという事であった。彼らの報告は皇帝に大きな影響を与え、音楽を中心にすえた社会改革が始められたのである。

ロシア宮廷ではヨーロッパ音楽の演奏に務めた。ここではオーケストラにより外国の舞曲、メヌエット、ガヴォット、アルマンド、サラバンド等が常に演奏され、皇帝の命令で市民の教育のために毎週音楽会が開かれた。演奏されたのはコレルリ、ヴィヴァルディ等のイタリア音楽である。貴族の家庭でも専属のオーケストラが雇われ、また輸入されたクラヴィコードが音楽教育の手段として普及して行った。やがて貴族の中には領地内の農奴を音楽の勉強のために留学させたり、外国人教師を頻繁に招く者もいた。大きな国家行事の際に演奏される器楽と声楽による栄光に満ちたカントの和声的様式や行進曲風なスタイルは以後のロシアの音楽に大きな影響を与えた。

1702年のドイツの劇団による音楽劇場の開設は、一般市民の音楽に対する関心を非常に高めた。ここでは器楽伴奏付アリア等も演奏された。しかしその後オペラの多くはイタリアからもたらされたものである。女帝アンナの時代1731年にフランチェスコ・アラヤのイタリアオペラ団がモスクワを初めて訪問し、1733年にはペテルブルクでも公演した。後に宮廷楽長に任ぜられた彼は1755年に初めてのロシア語のオペラを上演した。これは「ツェーフアルとプロクリス」というギリシャ神話をもとにしたオペラで、ロシア人の俳優により演じられた。

エカテリーナ2世の時代にイタリアの作曲家達が宮廷楽長としてロシアに滞在した。バリダッサーレ・ガルツピ、ジュゼッペ・サルティもその中にいた。ジョヴァンニ・パイジェッロも1776年から8年間滞在し、「セビーリアの理髪師」を初演している。ドメニコ・チマローザは1787年から4年間滞在し、ナポリ王国大使夫人の葬儀のために「レクイエム」を作曲した。これらの作品がロシア人作曲家達に与えた影響は大きく、初期の段階においては彼らによってもイタリア風オペラが書かれたが、やがてロシア語の歌詞を用い、自国

の民族的な題材を取り入れる事によってその独自性を主張し始めるのである。その中にはパシケーヴィチ、ミハエル・アレクセーヴィチ・マティンスキー、フォミン等がいる。18世紀後半のオペラの特徴は農民の虐げられた生活を批判したり、風刺をする喜劇的性格のものが多く見られる事である。マティンスキーは、主人と共に外国旅行をしたりイタリアでの生活を経験する中で音楽を学んだ農奴出身の音楽家であった。フォミンはボローニャで音楽の勉強をした作曲家であるが、彼の作品に見られる重要性はイタリア風な様式とロシア的要素を総合している点である。農奴制を問題にしたロシア語によるオペラ「郵便馬車の御者」(1787年)はイタリアのベルカントとロシアのプロチャージナヤ、自由な即興歌と結合させたものである。

ペテルブルクの「ロシア劇場」の創設は1756年で、モスクワにも同様のものがそれに続いて建てられたが、そこでの音楽活動を支えたのは特別な教育を受けた農奴による劇団とオーケストラであった。

18世紀の器楽作品の中で特徴的なものは様々な舞曲、室内楽、それにクラヴィーアやピアノのための作品であった。都会では家庭音楽としてメヌエツ、カドリユー、ワルツなどが演奏され、楽譜の出版も行われた。

18世紀末に普及し始めた鍵盤楽器はクラヴィコードとピアノである。その作品の多くは民族音楽や流行の歌をもとにした変奏形式であったが、他に舞曲や編曲された作品も見られる。ロシアに滞在中の外国人作曲家達は当時ヨーロッパで確立されたソナタ様式を取入れた作品等を発表した。ロシア人作曲家にもその影響が見られる。ボルトニャーンスキーはピアノ曲や室内楽等を多く手掛けたが、ウィーン古典派に見られる様な明快な形式や和声となめらかなメロディー線を持った作曲家として知られている。彼はチャイコフスキー、グリンカに大きな影響を与えた。

室内楽の分野ではヴァイオリンとピアノを組み合わせた作品が多く書かれる様になり、社交界や家庭音楽会等の場で盛んに演奏されたが、ハントーシュキンは特にヴァイオリン作品の分野でヴィルトゥーゾ的作曲家として知られている。

15世紀末にイタリアで発祥したバレエは、フランスにおいて発展し、各国の芸術に大きな影響を与えたが、ロシアの劇場においても、「独立した音楽作品」として次第に重要な分野になりつつあった。

#### (4) 19世紀におけるロシアとヨーロッパの音楽交流

19世紀のロシアとヨーロッパとの交流の特徴は音楽の中心地がドイツ、フランスに移動した事と、次第に宮廷と関わりなく音楽家同士による自由なものになって行った事、楽譜の出版が盛んになり、遠隔地に至るまで間接的な影響を及ぼし合うことが可能になった事である。ピアノ、交響曲、オペラ、バレエの分野における交流が盛んであった事は当時の音楽の状況をそのまま反映している。

##### ①ヨーロッパ音楽家のロシア来訪とその影響

19世紀はピアノの発達と完成により、イギリス、ウィーン、ドイツ、フランスを中心として多くのピアノ曲が作曲され、演奏技巧の向上と共にピアニストの活躍が目立った時代である。当時の重だつたピアニストがロシアを訪問している。クレメンティはローマに生まれ、コレルリ、A. スカルラッティ、ヘンデル等の作品から音楽を学びD. スカルラッティ、バッハ父子の作品の影響を受けた作曲家であるが、後にイギリスで活躍し、演奏家、教師、出版業者の他にピアノフォルテの製造業者としても有名であった。彼のロシアとの関わりは1781年パウル大公妃の前で行われたモーツァルトとのピアノフォルテのコンテストであった。ヨーロッパ各地で成功を修めた彼は1802-3年にペテルブルクを訪れピアノ演奏を行っているが、当時は彼に対する宮廷の待遇も、彼のロシア音楽に対する印象もはかばかしいものではなかった。しかしこの間にロシアにおいてピアノの指導を受けた者が数人いた様である。ロシアのピアノの分野に、より直接的で多大な影響を与えた音楽家は、クレメンティがイギリスから同行した弟子のフィールドである。彼のピアノのレガート奏法はヨーロッパで高く評価されており、彼のノクターンはショパンの作品に受け継がれて行った。彼は

マルクロフスキー将軍の住み込み音楽教師の職を得てロシアに残った。農奴の身分であったA. グリリョーフ (1802-1856) はフィールドの指導を受け、1830年代になるとモスクワでピアノ教師をしながらロマンス、マズルカ、ワルツ、変奏曲などのピアノ小品を作曲した。グリリョーフもフィールドに学び彼のスタイルでノクターン風な小品を作曲した。A. ゲリケはフィールドに学び、更にカルクブレンナーやモシェレスの指導を受けた後に、ピアノ教師としてチャイコフスキー、ムソルグスキー等を育てた。彼はリスト、シューマンとも交流をしている。1822年にハンガリー人のフンメル (1778-1837) がペテルブルクで演奏を行った。彼はモーツァルトに教えを受け、ウィーンで認められた作曲家、ピアニストであったがロシアの批評家達からの賛同は得られなかった。同年に作曲家でありピアノ演奏家としてフィールドと並び称せられていたポーランド人のM. シマノフスカがペテルブルクを訪れた。彼女は宮廷ピアニストの称号を与えられてその地に定住し、サロンでの活動を通じてグリリョーフに影響を与えた。リストは1840年代にヨーロッパ各地一パリ、ロンドン、ドレスデン、ライプツィヒ、ブリュッセル、ベルリン、ウィーン、プラハ、その他一でピアノのヴィルトゥオーゾとして比類のない活躍をしていたが、1842年、ペテルブルク、モスクワで初めて演奏し、1843年にはペテルブルクで6回、モスクワで6回、1847年にはウクライナ、キエフにおいて多数のピアノの演奏会を行っている。1844年にはシューマン夫妻がニコライ1世の時代に4週間の滞在をした。彼らが関わりを持ったのは宮廷とそれをとりまく一部の貴族達で、クララの演奏は好意を持って迎えられたが、まだイタリアオペラの勢力の強い頃であり、それに対するロベルトの不満が彼の当時の手紙から知ることができる。ポーランドからは1852年にもレシエティツキー (1830-1915) がペテルブルクに移り住み、ペテルブルク音楽院のピアノ教授として多くのピアニストを育てた。彼の弟子のサフォノフ (1852-1918) は後にモスクワ音楽院長としてスクリャーピンをはじめ、多くのピアニスト、音楽教育者の指導者となった。1864年、75年にハンス・フォン・ビューローがペテルブルクとモスクワにピアノの演奏旅行に訪れた。64年には無視された彼も75年には多くの聴衆の支持を得た。独奏のプログラムにはバッハの「半音階的幻想曲」、ラインベルガー、ベートーヴェンの「変ホ長調ソナタ」、シューマンの「子守歌」、リストの「2つのエチュード」があった。

1800年代半ばに、交響曲やオペラのジャンルを越えた壮大な作品をロシアに紹介したのは、ベルリオーズとヴァーグナーである。ベルリオーズがロシアを訪問したのは1847年で、前年に完成されたコンサート形式によるオペラ「ファウストの劫罰」が、ヨーロッパの音楽家達の評価を大きく分けていた頃である。「幻想交響曲」(1830年)はその特異性によりパリですでにセンセーションを引き起こしていた。オペラが伝統的であったフランスにおいて、交響曲にファンタジーの概念を取り入れたこの作品は画期的なものであった。彼はペテルブルクで5回、モスクワで1回の演奏会を開き一般の人々には熱狂的に歓迎された。しかし彼に対するチャイコフスキーの評価は、ヴァーグナー、R. シューマンと同様に否定的なものであった。その論点は自由奔放で過度な表現方法と、形式的なまとまりや必然性の欠如にあった。しかし彼の標題的構成と管弦楽の音色はロシアの国民主義音楽家ムソルグスキーやリムスキー＝コルサコフの音楽に受け継がれた。ムソルグスキーの中でそれは「シューマンのリズムの対照性」や、「リストの哲学的な思考と伝統的な和声を大きく越えたロマン的進行」と共に統合され新しい音楽へと向かうのである。

1863年、ヴァーグナーは音楽愛好協会の招きでペテルブルクに赴き、自作品の紹介と指揮活動を行った。当時の大公妃であったヘレーネ・バヴローヴナの前で、「ニュルンベルクのマイスタージンガー」と「ニーベルングの指輪」を披露した。ペテルブルクで3回、モスクワでも3回の公演を行っているが「ローエングリン」では聴衆の数は3000から4000人とも言われている。「ニーベルングの指輪」は1885-89年にもドイツ歌劇団によりロシア公演が行われた。チャイコフスキーはヴァーグナーの楽劇について「交響曲の手法によって声楽が殺されている」と批判的であり、バッハ、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、メンデルスゾーン、シューマン、グリリョーフの純粋な芸術性と比較して、「衆目を集めようとする偽りの思想の持ち主だ”



と厳しい批判を行った。

チャイコフスキーはドイツの伝統を継承する音楽院の指導者であり、ロシア音楽界の中心的人物であったが、音楽的嗜好はフランス風な作品にあった様である。1875年にサン＝サーンスがロシア音楽協会（A. ルービンシュタインにより1859年創設）の招きでペテルブルクを訪問し、自作の指揮とピアノ演奏を行った。サン＝サーンスはチャイコフスキーに、パリでコロヌのオーケストラによるロシア作品の演奏会を提案しているが、これは当時すでにヨーロッパがロシア音楽に対して多大な興味を持ち始めていた事を示している。チャイコフスキーは翌年それに答え、パリに滞在していたタネーエフを仲立ちにサン＝サーンスと交渉を図る。チャイコフスキーが提案したプログラムの内容は彼自身の作品とタネーエフの作品を中心としたものであった。コンサートのプログラムは変更されたが1878年に実現している。

フランスから19才のドビュッシーが1881年と翌年にド・メック夫人を訪れ、ロシアに滞在した。彼はこの間、多くのロシアの作品、チャイコフスキー、ボロディンの歌曲、リムスキー＝コルサコフのオペラ、グリムカ、バラキレフの作品に接した。彼とチャイコフスキーはド・メック夫人を通じて間接的に交流があった。ドビュッシーの「ボヘミア風舞曲」は形式と、統一性に欠ける軽い曲だとしてチャイコフスキーから酷評を受けた。1890年に出版された「バラード」はロシア民謡を扱った変奏形式の作品で、もとは“スラブ風の”という形容詞が付けられていた。

## ②ロシア人音楽家のヨーロッパ遠征とその影響

国民主義音楽の創始者、グリムカと、続くダルゴムィーシスキーはヨーロッパ音楽を基礎とし、ロシアの伝統的音楽と精神の融合を図り、1840年代後半になるとヨーロッパに働きかけを始めた。

グリムカの国民音楽主義は、幼いときに親しんだロシア民謡に端を発しているが、それに留まる事なく、後に接した外国の音楽、スペイン、東洋、パレストリーナやラッソーの多声音楽の中にすらロシアの民族音楽との共通点を見だし、そこに基盤を置いている。彼の活動は、ペテルブルクのサロンにおけるピアニストとして始められたが、イタリア、ベルリンで作曲の勉強を重ねた後、1830代に隆盛となってきたロシア文学のプーシュキン、ジュコーフスキー等との接触により、国民オペラ「イヴァン・スサーニン」、「ルスランとリュドミラ」等を次々と完成した。これらの作品は国内ではほとんど評価されなかったにも関わらず、1844年から45年まで滞在していたパリでは、ベルリオーズによって演奏された上、非常に高い評価を与えられた。彼は1852年再びパリに行き、グルックのオペラを研究した。グリムカの器楽曲の素材には民族音楽が取り入れられたものがあり、その展開の方法には核になる1つの旋律から新しい旋律を次々と生み出すという独特なロシア民謡のやり方が見られる。彼は彼自身も認めている様にパリの聴衆が注目した最初のロシア人作曲家といえる。ダルゴムィーシスキー（1813-1869）はフランスのロマン主義文学に傾倒し、1844年から45年にかけてパリでフランスオペラの研究をした末にフランス音楽の軽さに馴染めず、ロシアの国民芸術と文化の認識をした作曲家であり、グリムカと共に国民主義音楽の道を歩んだ。しかし国内ではなかなか認められなかった。

ドイツの音楽と結び付きを深くしたのは次の二人である。セローフ（1820-1871）はヨーロッパ古典音楽の研究から出発し、オペラ作曲と音楽批評家として活躍したが、ヨーロッパ旅行でヴァーグナーと出会い、彼のオペラ改革の支持者となった。A. ルービンシュタイン（1829-1894）はピアニスト、作曲家、指揮者、音楽教育者としてロシアに大きな影響を与えた。ピアニストとしてのレパートリーは広く、フンメル、クレメンティ、リスト、タールベルク等で1870年から80年にかけてのヨーロッパ、アメリカ演奏旅行のプログラムにはショパンの「ソナタ 第2番」、「練習曲 イ短調」、シューマンの「謝肉祭」等の大作が見られる。又、ショパンの「幻想曲」、シューマンの「幻想曲」は彼によってロシアで初演された。1840年にパリに出かけたのをきっかけに、その後、オランダ、イギリス、ドイツ、スカンディナヴィア等で音楽会を開いたが、ショ

パン、シューマン、サン＝サーンスも彼の演奏を聴き、高い評価を与えている。作曲はベルリンで学び、古典的な伝統音楽を修得し、オペラ、オラトリオ、交響曲、歌曲、ピアノの大作から小品まで書いたが、リストから批判された様に非常に多作すぎる作曲家であった。リストとの出会いはウィーンにおいてであったが、以後2人の交流はリストが死ぬまで続いた。ルービンシュタインは1859年、ロシア音楽協会を組織し、エレナ・パヴロヴァの保護を受けながら定期的なコンサートを開催した。彼は多くのヨーロッパの交響曲を紹介する一方で、ドイツ風な専門音楽教育を行う施設を創設した。1862年に創られた音楽教室は、やがてペテルブルクの高等音楽院になった。1878年、パリ博覧会での第1回ロシア音楽演奏会において、ニコライ・ルービンシュタインがチャイコフスキーのピアノ協奏曲を演奏した。この地では同年に4回のロシア音楽演奏会が開かれている。

チャイコフスキーはルービンシュタインのもとでドイツ的な音楽教育を受けながら、フランス音楽への興味と親交を深めた音楽家であった。1887年にチャイコフスキーは初めて外国演奏旅行を行った。ライプツィヒでの“チャイコフスキー記念演奏会”では「三重奏曲」、「四重奏曲 第1番」、「《オネーギン》の主題による舟歌と幻想曲」等が演奏された。1888年にはハンブルク、プラハ、パリで“チャイコフスキー記念演奏会”が開かれ、自作による演奏会を指揮する。そこでは「ピアノ協奏曲 第1番」、「ヴァイオリン協奏曲」、「序曲1812年」、「弦楽セレナード」等が演奏された。ロシア人でパリ音楽院の学生であったD. A. チェルノモルジコフは当時の状況を次の様に伝えている。パリに暮らすロシアの若者の多くがロシアの音楽についてほとんど知識を持っていなかった事、フランスの音楽界でロシアの音楽を知っていたのはごく一部の人達であった事、グリーグがその演奏会の成功を喜んでいた様子、曲目は弦楽合奏「セレナード」、「組曲第3番 主題と変奏」、ピアノ作品「幻想曲」等で、評価は、音楽が理解し易く、新しい言葉による音楽であるとする擁護者と、民族的意義がないとする批判者に分かれた事である。いずれにしてもフランス人にロシア音楽家の質の高さを示す結果となった。その後もロンドン、プラハで自作の演奏会が行われた。その間にブラームス、グリーグ、ドヴォルザーク等と知り合った。1889年にはケルン、フランクフルト、ドレスデン、ベルリン、ジュネーブ、ハンブルク、ロンドンへ第2回の外国演奏旅行を行っている。

バラキレフグループの活躍はヨーロッパ音楽の国内普及と積極的な国外遠征・ロシア音楽の紹介である。その結成(1862年)はバラキレフとボロディンとの出会いがきっかけであった。キュイ、ムソルグスキーの他に1861年にはリムスキー＝コルサコフ、1862年にはボロディンが加わりスターツォフも参加した。彼らは伝統を重んずる既存のロシア協会と対立していたが、両者の主な相違点は、ルービンシュタイン側がドイツの伝統的な音楽の継承と普及に務め、それ以外の音楽に理解を示す事が少なかったのに対し、バラキレフ側はグリンカの音楽を発展させ、民族的なロシア芸術音楽の創造を目指した点にある。彼らは民族的なテーマと民族的旋律を用い、1860年にはボルガ河流域の民謡や民話の收拾を行った。1862年にはルービンシュタインの高等音楽院に対抗して無料音楽学校を始め、付属の演奏集団を創り、活発な演奏活動を続けた。都市のいろいろな階層の人々を音楽に親しませる目的で始められたこのコンサートでは、リスト、ベルリオーズ、シューマン、グリンカ、ダルゴムィーシスキー等のヨーロッパとロシアの作曲家の紹介と普及が行われた。1867年から68年にかけてリスト、シューマン、ベルリオーズ、グリンカ、ダルゴムィーシスキー、バラキレフ等の作品を取り上げて演奏し、ペテルブルクのシンフォニーコンサートの指揮に、ロシア音楽協会としてベルリオーズを招いた。1866-1867年バラキレフがプラハでグリンカのオペラ「ルスランとリュドミラ」の公演の指揮をした。これはロシアの人のオペラを初めて外国に紹介すると共に、ロシア音楽の普及のきっかけとなった。1860年代のロシア社会全般に見られたロシア民族意識の高まりと、スラブ的、民族的なものへの関心は、音楽にも認められる。1867年、ロシア諸民族展のためにロシアを訪問したスラブ諸民族代表団の為のコンサートでは、バラキレフの「チェコ小管弦楽曲」、リムスキー＝コルサコフの「セルビア幻想曲」

が演奏された。

ムソルグスキー（1839-1881）の受けた最初の音楽的影響は母親の弾くピアノであったが、古い貿易都市であった故郷のトロペーツもその音楽性に間接的に寄与している。それは異教徒時代の遺跡や西側との戦いの歴史、民衆に伝えられてきたロシア民謡や踊り、風刺的な人形芝居等である。彼はフィールドとつながりのあったペテルブルクのA. ゲルケの学校でピアノ演奏を学んだ。そこではドイツ的で厳格な音楽教育が行われていたが、それに対して彼は後に痛烈な批判を行っている。1857年にムソルグスキーが出会ったノヴゴロド出身のバラキレフは、その地の室内楽団に所属し、ピアニスト、監督兼コンサートマスターを務めていたが、1855年にペテルブルクに移り音楽活動を始めた。そこではグリнкаやダルゴムィーシスキーから高く評価され、ロシアの新しい音楽の担い手として期待された。ムソルグスキーはバラキレフから作曲の指導を受けながら、ヨーロッパの作品—シューベルト、ベルリオーズ、シューマン、リスト等—から形式、手法、オーケストレーションを学び、一方でグリーグ、モーツァルト、ベートーヴェンのソナタ等の研究をした。ムソルグスキーとキューイとは1857年に出会い、ベートーヴェン、シューベルト、シューマンの作品に共鳴している事を確かめている。彼はイタリアオペラやモーツァルトの「ドン・ジョヴァンニ」を知っていたが、ダルゴムィーシスキーとの出会いをきっかけとしてロシアの現実的な題材を用いた音楽芸術の創造へと大きく傾いて行った。当時、ムソルグスキーの芸術的思考の中心は標題を持ったものにあり、特に文学や絵画等とも一体となった総合芸術としてのオペラに関心があった。1860年代から70年代には画家ペロフとの共通性が、「ボリス・ゴドノフ」の時代には印象派の画家との共通性が見られ、「ロシア主義的リアリズム」へと進んで行く。1880年代から90年代のロシアではまだムソルグスキーの作品はほとんど知られる事がなかった。しかし1874年にサン＝サーンスがパリへ持ち帰った「ボリス・ゴドノフ」のピアノ譜によって、彼はまずフランスで評価された。1893年にP. デュカスはロシア音楽に関する論文を発表し、彼の「ボリス・ゴドノフ」は、ロシアのバラキレフグループの目指す最も進んだ表現として、評価している。1896年に発表したムソルグスキーとそのオペラに関する論文では、形式を越えて音楽がそれ自身から生み出すドラマ性について述べており、言葉のリズム、イントネーションと密接に結び付けられた作曲上の統一性について言及している。

1889年にドビュッシーもこのオペラに注目した。1913年には、このオペラのリハーサルと本番に参加している。この年はパリで、ロシアの国民主義作曲家の作品が2回、オーケストラで演奏されたが、ドビュッシーも聴いている。彼は1901年の論文で、ムソルグスキーの音楽に見られる繊細な感覚と、伝統的なものに縛られずに簡素な手法で音楽の本質に迫るやり方を、高く評価していた。彼の作品には多くの関心が寄せられ、レクチャーコンサートが開かれた。

アジア系の祖先を持つボロディンは（1833-1887）はピアノを習うことから音楽の勉強を始めた。ピアノで親しんだのは、サロン風な小曲、ロシア民謡をテーマとした幻想曲、タールベルク、ショパンの練習曲等であった。彼が大きな影響を受けた音楽は、1840年代から始まったペテルブルク大学のコンサートで演奏されたヨーロッパの作曲家達—ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、メンデルスゾーン等—の交響曲や、1850年代に触れたグリнкаの音楽、1850年代の半ばからペテルブルク大学やパプロフスク駅でのコンサートで取り上げられたロシアの作曲家—ダルゴムィーシスキー、ルービンシュタイン、バラキレフ—の作品である。後に、ドイツでリスト、ヴァーグナーの作品の演奏に触れたり、ピアニストA. プロトポーボフを通じて、ショパン、シューマンの作品を知り大きな影響を受けた。作曲は独学であったが、ドイツの音楽理論文献でフーガやソナタ形式を学んでいる。1877年にワイマールで始まったリストとの交流は彼のみならず、ロシア音楽に多大な影響を与えた。リストは1875年にベッセリから送られてきた多くの楽譜から、すでにロシア人の作品を知っており、中でもボロディンの「交響曲 第1番」に大きな関心を寄せていた。彼はバラキレフ、キューイ、リムスキー＝コルサコフにも興味を示し、当時のドイツ音楽と比較し、ロ

シア音楽の新鮮さ、独自性、大胆な革新性を高く評価した。その上、ボロディンの「交響曲 第2番」を自ら演奏している。1880年、リストの提案によりバーデンバーデンの音楽祭（全ドイツ音楽連盟主催）で演奏されたボロディンの「交響曲 第1番」は大きな反響を呼びヨーロッパ各地に彼の音楽を広めるきっかけとなった。1883年ライプツィヒの音楽祭で「交響曲 第1番」が演奏された後、「中央アジアの草原にて」がペスト、ドレスデン、イエナ、ウィーンで取り上げられ、パリでも1884年に初演され、いずれも成功を修めた。1885年、ベルギーのリエージュではリムスキー＝コルサコフ、ムソルグスキー、グラズノフ、ダルゴメイシスキー、キュイの作品と並んでボロディンの「交響曲 第1番」、「眠れる王女」、「中央アジアの草原にて」も演奏された。この年にパリのフランス音楽家協会を訪れた際、サン＝サーンスと親しくなり、彼に講演の保証人を引き受けて貰ったほどである。ボロディンは同年、アントワープ博覧会でのロシア音楽コンサートに招かれたが、3回の演奏会にはリエージュ、ブリュッセル、ヘント高等音楽院の教授達、オランダ、フランスの音楽家達、音楽愛好家が集まった。この大成功によりボロディンはロシアを代表する作曲家としてヨーロッパにその名を広める結果となった。1886年リエージュで行われたロシア音楽の連続コンサートにキュイと共に出かけた。その際アントワープ、アルジャントでも演奏会が開かれた。彼の作品は19世紀末から20世紀はじめのフランス音楽に大きな影響を与えた。

リムスキー＝コルサコフ（1844－1908）はノヴゴロド出身の音楽家である。彼はロシア民謡の研究、古い異教時代に遡った音楽や、フィリーナにもとづく民族的な題材、民謡、舞曲、構成を取り入れる一方でJ. S. バッハの研究もした。1881年にマクデブルクで「アンタール」が演奏され、ボロディンがその成功を伝えた。

ラヴェル（1875－1937）が年少の頃に親しんでいたのはモーツァルト、シャブリエ、シューマン、ウェーバー、ショパン、メンデルスゾーン、リスト、グノー、サン＝サーンスの他に、リムスキー＝コルサコフ、ムソルグスキー、ボロディン等のロシアの作品であった。1889年のパリ万国博覧会でリムスキー＝コルサコフの音楽を初めて聴き、1898年に同名の管弦楽曲「シェラザード序曲」、1903年にはオーケストラ伴奏付き歌曲「シェラザード」を作曲している。バラキレフの「イスラメイ幻想曲」は東洋風な名人芸的作品であるが、ラヴェルが1908年に作曲した「夜のガスパール」の中の「スカルボ」は、当時のピアニスト達から恐れられていた「イスラメイ」の困難さを越えようとして書かれた作品であった。

ディアギレフ（1872－1929）は、20世紀初めに自国ロシアの音楽をフランスに広めると共に、かなり意図的にロシアとフランスの作曲家達の大がかりな交流を図り、その結果、ヨーロッパ音楽の発展に多大な貢献をした。彼は1907年にバラキレフグループをフランスに紹介し、1908年にはムソルグスキーの「ボリス・ゴドノフ」をパリのオペラ劇場で上演した。シャリアピンを主役に行われたこのオペラはパリに衝撃を与えた。

フランスでは特にラヴェルがディアギレフとの交流を深め、それは20年余りにも及んだ。ディアギレフは、ラヴェルとストラヴィンスキーのオーケストラの響きやリズム感に、共通性があることをいち早く見抜き、音楽上における2人の接触を図った。ディアギレフの興味ある提案は、ストラヴィンスキーとラヴェルの合作で、ムソルグスキーの未完のオペラ「ホヴァンシチナ」（1872－80）のオーケストレーションを行うことであった。この仕事は2人の積極的な協力にもかかわらず、順調には運ばなかったが、その交流は思いがけない結果をもたらした。ラヴェルはストラヴィンスキーとの共同作業の最中に、彼のもとで室内楽伴奏付ソプラノ独唱曲「日本の3つの短歌」（1912－13）を知る事ができた。これはオーストリア人のシェーンベルクによって作曲された「月に憑かれたピエロ」（1912）の編成に影響を受けた作品である。ラヴェルも又シェーンベルクとほぼ同じ編成で「マラルメの詩」（1913）を作曲した。

しかしディアギレフの貢献は特にバレエの分野で顕著である。バレエはフランスからロシアに持ち込まれたオペラに結び付けられていた分野であった。1847年から1903年にかけてロシア帝室舞踊劇場では、チャイ

コフスキーの「白鳥の湖」,「眠れる森の美女」が上演された。活躍した舞踊家・振付け師はフランスのマリウス・プチパ(1822-1910)で、これはロシアバレエの黄金時代を創るきっかけとなった。

19世紀末のロシアの“芸術世界”の活動は、文学、音楽、美術を統合し、ロシアと近代ヨーロッパの文化を結び付けようとするA. プノア(ドイツ、フランス、イタリア人の混血でペテルブルク生まれ)の理想によって推進された。そのメンバーの1人がディアギレフであったが、1898年から1904年にかけて発行された雑誌「芸術世界」に掲載されたのは、ロシア・ヨーロッパの画家の紹介、フランスやロシアの象徴主義といわれた詩、そしてスクリャービンの音楽についての論文等であった。1907年のロシア国内でのバレエ公演の成功により、パリでのロシア音楽によるオペラ、バレエ公演を計画することになった。1909年にシャトレ座でロシアバレエ団(バレエ・リュス)の初公演が行われたが、その興業主はディアギレフであった。ニジンスキー、フォーキン、フェドロヴァ等の舞踊家達により、「レ・シルフィード」、「ポロヴァツ踊り」、「シエラザード」、「胡桃割人形」、「眠れる森の美女」、「イーゴリ公の踊り」等が上演され、その色彩、リズム、音響の新しい感覚でフランスにセンセーションを巻き起こした。フランス人のミシャ・エドワールの援助は経済的なものにとどまらず、ロシアの芸術家を彼女のサロンの常連だったフランスの芸術家と引き合わせる事も行った。ラヴェル、ドビュッシー、ストラヴィンスキー等の音楽家の他に、画家のピカソや、ジャン・コクトー等もいた。彼らの協力を得て、ロシアのバレエは、偉大な総合芸術としてフランス人の人気を集めた。ロシアの画家のバクストは舞台装飾に貢献した。ドビュッシーはムソルグスキーから、ラヴェルはボロディンから精神的、語法的な影響を受けている。この後もディアギレフはパリでストラヴィンスキーの作品を次々と上演した。1910年には「火の鳥」、1911年には「ペトルーシュカ」が上演されたが、特に1913年に行われた「春の祭典」の公演にはドビュッシー、ラヴェルをはじめ多くの音楽家達が集まり、賛否両論の激しい論争を闘わせた。

1910年、ディアギレフがラヴェルにバレエの作曲を依頼したことにより、ロシアとフランスの芸術は高度な交流を経験することになる。振付け師フォーキンの筋書きにより出発した「ダフニスとクロエ」は完成までに様々な困難が克服されなければならなかった。その1つは舞台美術を担当したロシア人バクストのもつ古代ギリシャのイメージと、フランス人のラヴェルが描く色彩豊かなギリシャのイメージとが噛み合わないことであったが、様々な衝突を乗り越えて「ダフニスとクロエ」は完成され、1912年に、ニジンスキーのダフニス役によりシャトレ座で初演された。「ラ・ヴァルス」もディアギレフがラヴェルに注文した作品であった。1909年ディアギレフがパリに伴った舞踊家ロシア系のイダ・ルビンシテインのためにドビュッシー、ダヌンツィオ、オネゲル、ストラヴィンスキーが彼女のために作曲した。ラヴェルの代表作「ボレロ」もその一つである。

### Ⅲ. ロシア・ヨーロッパの音楽交流に関する考察

近代までのロシアとヨーロッパの音楽交流を考える場合、3つの大きな転機について十分に留意する必要がある。なぜならロシアの音楽の歴史は、例えばヨーロッパ各国の様に、時代と共に音楽が必然的に進展し、他国との交流の結果、自然な変化を遂げたのとは全く異なる歴史を持つからである。それはその時代の権力者によって強制的な方向付けをされてきたものであった。

第1の転機はギリシャ正教への改宗である。もともとロシアは多民族国家であり、スラブ、トルコ、東洋との交流から、各地方では独自の音楽、楽器が見られたが、宗教改革の結果、音楽で認められたのはビザンチン聖歌のみで、民族音楽は公には廃除されてしまった。ビザンチン聖歌はヘブライ聖歌とギリシャ音楽、それにシリア、アルメニア等の東方の音楽が混合されたもので、ア・カペラで行われた。単声と、同旋律の

合唱が交互に歌われる交唱や、旋律を装飾によって引き延ばすやり方はそれまでに民衆に伝えられてきた歌唱法に共通するものであった。やがて聖歌はギリシャ語からロシア語に訳され、教会の民衆化と共に民謡の中にも溶け混んでいき、独特の音楽も生まれた。現在に伝えられている労働歌の中にも聖歌と非常に類似したものが見られる。楽器の演奏は禁じられていたため、民族楽器は、大きな改良や発展を見る事なく衰退するか、ロシアから離れた地域で民衆の中に秘かに温存された。単声音楽の時代が長く続いた事はロシア音楽の発展に大きな影響を及ぼした。ロシアが音楽的に国を閉ざしている間、ヨーロッパでは9世紀頃に発生し12世紀に確立された多声音楽が、大きく発展し、ルターの宗教改革を経てコラール歌曲へと移行、ルネッサンス運動の影響で器楽の発達をみせ、やがて多声音楽の時代の終わりと共に調性音楽の確立が行われていた。ロシア周辺に多声音楽が全く無かったわけではない。12、3世紀にかなり高い文明を持っていたグルジア地方には、多声による合唱や交互唱による音楽形態がみられた。又、隣接するポーランドでは14世紀から16世紀にかけて多声音楽が発展していたが、ロシアとは宗教を異にしていたために伝えられる事が無かった。ロシアに多声音楽が伝えられたのは17世紀で、教会の力が弱まり出した頃である。従ってヨーロッパ音楽史の観点から、ロシア音楽の歴史の中でバロック時代の欠落と形式の弱さが指摘されるのである。しかしその結果、限られた単純な形式の中で如何に音楽の変化と発展を考えるかというロシア音楽の1つの美意識が生まれたともいえよう。

第2の転機は17世紀後半から始まった宮廷の西欧化政策である。宮廷が音楽の実権を握り、音楽改革の指導者としたイタリア人音楽家は後にロシア音楽の大きな発展のもととなるオペラを伝え、そのベル・カント唱法と共に器楽、オーケストラ音楽も伝えた。当時の音楽の留学先はイタリアで、身分の高くない者が派遣された。18世紀後半にロシア人作曲家に生まれた、外国音楽に対抗する意識と、自国に対する民族意識が結び付き、ロシア人のロシア語によるオペラが生まれた。宮廷の政策は厳しい民族音楽の弾圧を伴ったため、ロシア古来の民族音楽の継承者、スコモローフは度重なる抑圧とロシアからの追放によって、ほとんど絶滅に近い状態に陥った。彼らの音楽的復興は、19世紀後半のバラキレフのグループの民謡収拾の活動で、その存在価値が認められるまで、1世紀半も待たねばならなかった。バラキレフのグループのほとんどのメンバーはロシア以外の地方出身者で、古代のロシアの中心地ノヴゴロドに関係している者もいた。この成果はやがて19世紀のリムスキー＝コルサコフのオペラ「サトコ」(ノヴゴロドのスコモローフが題材になっている)や、20世紀のストラヴィンスキーのバレエ「ペトルーシュカ」の人形使いとなって現れている。

ロシアがフランスと接近しだした19世紀初め、フランス音楽の中心はやはりオペラであったが、1750年代のイタリア、フランス音楽の優劣を競うブフォン論争の結果、宮廷オペラ、オペラ・バレエが衰退を見せ、一方でオペラ・コミックの創造、グルックの改革によるグランドオペラ様式の確立が行われた時期であった。彼の「台本のことばのニュアンスの重視とそれにふさわしい音楽、単純な作曲技法」は、後にムソルグスキーがオペラの制作の際、腐心した点である。

第3の転機はロシア革命である。これによる国内の混乱と国家の芸術への介入は多くの音楽家の国外流失を招き、国内での創作活動は厳しい制限を受けることになる。

以上のように政策的に音楽の発展が促されたり妨げられた事とは別に、19世紀には音楽家同士の自由な交流が見られる。それは政治的、社会的な面での関係が音楽交流の発展に影響を及ぼした結果でもある。当時はヨーロッパ音楽にとっても大きな転機であった。18世紀まで、教会や宮廷に所属し、その中で制限を受けながら、ある意味では保護されていた音楽家達も、その体制の崩壊と共に自由になり、芸術的に自立することが可能となったが、それは新しい勢力である市民階級の中で独自に活動を行い、自ら音楽市場の開拓を余儀なくされた事も意味するのである。従って交通の発達と共に音楽家達は非常に広い範囲の演奏旅行の計画を立てては各国を頻繁に廻る様になった。彼らの演奏旅行の計画の中にロシア、特にペテルブルクが入り出し

たのは1800年から1830年代の事である。1802年にクレメンティがロシアを訪問した事は、現代ピアノ界に実に数多くの偉大なロシア人ピアニストを輩出する結果となった一大事件である。1840年代頃までの相次ぐ外国人ピアニストやピアノ教師達のロシア訪問は、丁度この時期にヨーロッパでピアノの改良が盛んに進められていた事、ピアノ作品やピアノ演奏技術の充実が切り離せない関係にある。1840年代から50年代はロシア国内におけるヨーロッパ音楽の発展・充実と共に、ロシア人の作品を国外で発表し始めた時期でもあった。ルービンシュタインと格林カはその代表的な音楽家である。ルービンシュタインはドイツ流の音楽教育を受けた作曲家・ピアニストであったが、ロシアの伝統音楽への理解は不足していた。多作であったにも関わらず、ドイツの伝統に則った作品は評価される事が少なく、専ら称えられたのは彼のピアノ演奏技術の方であった。一方、格林カはイタリア、フランスで学んだ事で逆に自国の音楽の重要性を感じ、その結果、民族的要素を題材にしたオペラの創作に励んだのである。彼はフランスで認められた最初のロシア人作曲家といわれているが、この時期のロシア国内では、まだ自国の民族音楽の価値を重要にする事が少なく、宮廷側はルービンシュタイン側の擁護に努め、格林カに代表される国民主義音楽の弾圧すら行っていた。19世紀前半に都会の市民に親しまれたのは、モーツァルト、ハイドン等のウィーン古典派の器楽や室内楽曲、ベートーヴェン、シューベルト、メンデルスゾーン等のドイツの交響曲、ショパン、リスト、シューマン等のピアノ曲であった。その中でロシアを訪れたサン＝サーンスの音楽がどのような影響力を残したかは不明であるが、これをきっかけにチャイコフスキーとの交流がその後のロシア、フランスの音楽交流を活発にしたという点で非常に大きな意義があった。

19世紀から20世紀初めにおけるロシアとフランスの接近の要因は互いの共通性と共にその異質性にある。1812年のナポレオンのロシア侵攻は、ロシア国内に国家、国民意識の目覚めと高揚をもたらした。やがてロシアからフランスに留学する貴族、音楽家も多くなり、彼らは主にサロンを交流の場とした。そこではフランス語の他にドイツ語、ロシア語も話されていた様である。フランス革命の思想がロシアの支配層である貴族のインテリゲンチヤに伝えられ、それは“貴族による貴族政治の崩壊と農民の自由解放運動”へと発展していった。それを精神的に支えたのはヴィクトル・ユゴーに代表されるフランスのロマン主義文学であった。それに対するツァーリの弾圧は強化されたが、対抗して自然主義文学や、現実を批判的に扱った絵画、国民主義的音楽等が形成された。1880年代になると、かつてロシアがフランス文学の影響を受けた様に、今度はロシアの現実主義的文学作品、例えばドストエフスキーの「罪と罰」、トルストイの「アンナ・カレーニナ」等がフランスに影響を及ぼす結果となった。この様に地理的には遠隔地であった両国は近代になって思想的な結び付きを深くして行くのである。1870年代におけるロシアとフランスの政治的な関係はドイツを中心とした勢力争いの中で微妙であったが、1891年の両国の同盟により、フランスはロシアに軍事面と同時に経済的援助も約束した。以上の事の他に交通機関の発達を伴ない、互いの交易や文化の往来は更に活発なものになって行った。この時期の国民楽派グループによるヨーロッパ遠征を容易にした原因は、ロシア国内での音楽の発展と、ロシアに対するヨーロッパ、特にフランスの関心が高まっていた事による。又、当時の世界的な動向として、民族音楽が見直され、各国の特色が大事にされていたのも、ギリック、ドヴォルザーク等が活躍していた事も一因である。彼らの音楽はロシア国内よりも先に、フランスで高く評価された。ロシアの国民主義音楽への目覚めは、フランスの軽妙な音楽性への反発から自国の民族的音楽に目が向けられたのがきっかけであった事を考えると大変に興味深い。

フランス人がロシアの音楽に注目した理由は、先ずその異質性である。ムソルグスキーの「ボリス・ゴドノフ」、リムスキー＝コルサコフの「シエラザード」、バラキレフの「イスラメイ」、ボロディンの「中央アジアの草原にて」はいずれもヨーロッパには見られないロシアや東洋の神秘性を感じさせるものであった。パリ博覧会の開催は多くのフランス人芸術家の世界の民族に対する興味を高めた。そこではロシアの他、日

本、中国、ジャワ等の音楽や美術にも関心が向けられた。ロシアもフランスも共通して多民族の融合による国であるが、フランスの国民性は、ロシアの閉鎖的な国民性とは逆に、異質なものに対する興味や関心がどこの国よりも強く、特にロシアの作品の持つ題材やそこに使われている五音々階等の珍しい音の連なりに大きなインパクトを感じた結果と思われる。

一方、それらの持つ形式の単純さと標題性はフランス音楽の特徴と共通している点である。ロシア音楽史上、複雑な多声音楽形式の歴史の短さについては既に述べた通りであるが、フランスにおいても、多声で充実した音楽が作られる様になったのは、近代になってからの事である。従って両国とも複雑な音の組合せや形式を思考して作られた音楽よりも、単純な形式の中で微妙に旋律や音響を変化させた音楽に興味が集まるのである。ヨーロッパ中でセンセーションを巻き起こしていたヴァーグナーの音楽が、ロシアでもフランスでも好意的に評価されなかったのはこのためであろう。フランスの標題音楽に対する嗜好は古くからあり、抽象的なクラヴサン等の古典の器楽曲においても絵画的、具体的な題名が好まれた。交響曲に標題性を盛り込んで作曲したベルリオーズはフランス人であった。この標題に表される具体性、絵画性は視覚的訴えを伴うもので、絵画と結び付いた印象主義の音楽に通じる。20世紀初めにフランスで熱狂的な歓迎を受けたロシアのバレエはもともとイタリアからフランスを経由してロシアに伝えられたものであったが、ロシアの偉業はこの形式に民族的要素を取入れ、文学、絵画、音楽の総合的舞台芸術として発展させた事である。これは理解し易く、フランス人の視覚的な美意識を十分に満足させるものであった。この事が両国の音楽を一層結び付けたと思われる。20世紀の初めにロシアとフランスではほぼ同時期に意図される事なく印象主義と呼ばれる音楽が発生した事は大変に興味深い。フランスのドビュッシーとロシアのスクリャービンの二人はどちらも同時代の同国の絵画に結び付けて論じられるが、両者共に西ヨーロッパの近代的合理主義にではなく、単純な形式の中で音響的な美しさを求め、芸術の神秘性の追求へと向かった事は、両国の音楽の交流の歴史を考えると当然のなりゆきであったかも知れない。

ロシアは長い間、ヨーロッパの音楽を取り入れることのみに関心があり、自国の民族音楽を犠牲にしてきたが、やがてその重要性に気付き、それをヨーロッパの音楽形式の中に融合させる事に成功した時に初めて、ヨーロッパ音楽に多大な影響を与えるほどの大きな存在となった事は、既述の事柄から明らかである。民族固有の音楽は強制的な力によって絶滅させられるものではなく、又、それが他者との芸術的な融合が図られた事によって普遍的な存在ともなり得た事が証明されるのである。

## 《参考文献》

- Riemann Music Lexikon, B. Shott' Shone. (1975), Mainz  
 The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London (1980)  
 The New Harvard Dictionary of Music, London (1986)  
 福武書店編 (1989) 「ラ・ルース音楽事典」  
 音楽の友社編 (1991) 「新訂標準音楽事典」  
 平凡社編 「音楽大事典」 (1982)  
 Graut, D. 『A History of Western Music』 (服部幸三, 戸口幸策 共訳 音楽之友社 1990)  
 Bakst, J. 『A. History of Russian Soviet Music』 (森田稔 訳 音楽之友社 昭和46年)  
 Miller, H. M. 『History of Music』 (村井範子, 佐藤馨, 松前紀男 共訳 東海大学出版会 昭和46年)  
 Seay, A 『Music in the Medieval World』 (藤江効子, 村井範子 共訳 東海大学出版会 1972)  
 Salzman, E. 『Twentieth - Century Music』 (松前紀男, 秋岡陽 共訳 東海大学出版会 1993)  
 Raynor, H. 『Music and Society Since 1815』 (城戸朋子 訳 音楽之友社 1990)  
 Salmen, W. 『Das Konzert : Eine Kulturgeschichte』 (上尾信也, 網野公一 共訳 柏書房 1994)  
 Weber, W. 『Music and the Middles Class』 (城戸朋子 訳 法政大学出版局 1989)



- Lichtheim, G. 『Europe in the Twentieth Century』 (塚本明子 訳 みすず書房 1979)
- Berend, I. T. and Ranki, G. 『The European Periphery and Industrialization 1780-1914』 (柴宜弘, 柴理子, 今井淳子, 今井芳 共訳 刀水書房 1991)
- 西川正雄・南塚信吾 『帝国主義の時代』 (講談社 1991)
- Plantinga, L. 『Clementi, His Life and Music』 (藤江効子 訳 音楽之友社 1993)
- Lépront, C. 『Clara Schumann, La vie à quatre mains』 (吉田加南子 訳 河出書房新社 1990)
- Brion, M. 『Schumann et l'ame romantique』 (喜多尾道冬 訳 国際文化出版社 1984)
- 属啓成 『リスト 生涯編』 (音楽之友社 1991)
- 諸井三朗 『リスト』 (音楽之友社 昭和42年)
- Mayer, H. 『Richard Wagner』 (天野晶吉 芸術現代社 昭和58年)
- Dömling, W. 『Hector Berlioz und seine Zeit』 (池上純一 訳 西村書店 1993)
- Nectoux, J. M. 『Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré, coreespondance』 (大谷千正, 日吉都希恵, 島谷真紀 共訳 新評論 1993)
- 平島正朗 『ドビュッシー』 (音楽之友社 昭和47年)
- Jankélévitch, V. 『Debussy et le mystère』 (船山隆, 松橋麻利 共訳 青土社 1987)
- Hirsbrunner, T. 『Debussy und seine Zeit』 (吉田仙太郎 訳 西村書店 1992)
- Jarocinski, S. 『Debussy, Impressionnisme et Symbolisme』 (平島正朗 訳 音楽之友社 昭和61年)
- Stuckenschmidt, H. 『Maurice Ravel Variationen über Person und Werke』 (岩淵達治 訳 音楽之友社 昭和58年)
- Long, M. 『Au piano avec Maurice Ravel』 (北原道彦, 藤村久美子 共訳 音楽之友社 1985)
- Leon, G. 『Maurice Ravel, l'homme et son oeuvre』 (北原道彦, 天羽均 共訳 音楽之友社 1991)
- О. САХАРОВОЙ 『ПЕТР ЧАЙКОВСКИЙ』 (岩田貴訳 群像社 1991)
- 森田稔 『新チャイコフスキー考』 (NHK出版 1993)
- 寺西春雄 『チャイコフスキー』 (音楽之友社 1992)
- Абызова, Н. 『Молест Петрович Мусоргский』 (伊集院俊隆 訳 新読書社 1993)
- Зорция, П. 『АЛЕКСАНДР ПОРФИРЬЕВИЧ БОРОДИН』 (佐藤靖彦 訳 新読書社 1994)
- Dömling, W. 『Igor Strawinsky』 (長木誠司 訳 音楽之友社 1994)
- 浦本裕子 『世界民族音楽大全集 解説』 (King Record)