

博士論文要旨

シャルル・ケクランの「室内楽・ピアノ期 (1911-1921)」におけるナラティブ構築
—彼の「漸次的解明」の概念に着目した作品 53, 65, 80 の分析を中心に—

The Narrative Construction in Charles Koechlin's Composition during the "Piano and
Chamber Music Period (1911–1921)”:

Focusing on the Analysis of Opp. 53, 65 and 80 in light of his concept of
“Éclaircissement Progressif”

川上啓太郎 KAWAKAMI Keitaro

フランスの作曲家シャルル・ルイ・ウジェーヌ・ケ克蘭 Charles Louis Eugène Koechlin (1867-1950) はフランスにおける多調音楽の先駆者に位置付けられ、創作ジャンルは室内楽曲、ピアノ曲、歌曲や管弦楽曲など多岐にわたり、その作品番号は 226、曲数は優に 1000 を超える。また若き作曲家たちの教育者として、音楽理論家として、あるいは音楽評論家としても活躍した。

ケ克蘭の作品研究は、主に 1970 年から 80 年代に、ロバート・オーリッジ Robert Orledge (1948-) とオトフリート・ニース Otfrid Nies (1937-) を中心に進展した。オーリッジの博士論文を嚆矢として、1975 年には初の作品目録が出版され、これに Thomas Howard McGuire (1947-) や、Elise Kuhl Kirk (1932-) の博士論文が続いた。1980 年になると、ニースがパリでケ克蘭の自筆譜や未公開資料などの蒐集を行い、カッセルにアーカイブ Archiv Charles Koechlin を設立、ケ克蘭の作品を演奏したいという演奏家や研究者たちに対して積極的に協力するようになった。こうした研究と並行して、生前には未出版であった多くの作品が出版されてゆく。そして 1989 年には、当時の研究成果が反映され、巻末に最新の目録が付録されたオーリッジの単著が上梓された。

2000 年代にはハインツ・ホリガー Heinz Holliger (1939-) をはじめとする音楽家たちがオーリッジやニースの協力の下、ケ克蘭の管弦楽や室内楽、ピアノのための作品を数多く録音し、多くの世界初録音を成し遂げた。また同年 Timpani レーベルからリリースされた CD では、ニースの全面的な協力の下、ヴァイオリン・ソナタ Op. 64 の演奏上の大

胆な解釈のほか、ピアノ五重奏曲 Op. 80 の録音がニースによって出版準備中の批判校訂版に基づいているなど、あたらしい試みがなされている。このように既存の作品像を一新しようとする演奏解釈には研究者による楽譜の読み解きや、楽譜の批判校訂作業が不可欠であることがわかる。

一方、1970年代からおよそ半世紀の間ほとんど進展することのなかった、ケクランの形式に関する見解も刷新される必要があるであろう。ケクランの室内楽作品を個別に分析した Kirk は、たとえばヴィオラ・ソナタ Op. 53 (1915) の終楽章については、それが「歌曲〈浜辺にて *Sur la grève*〉 Op. 28-1 (1902) のパラフレーズである」というケクラン自身の言葉から、楽章全体を「〈浜辺にて〉に基づく変奏曲」として、原曲の詩節がどのように拡張されているのかを示し、結論では「古典的形式と関係する複数の主題の提示や発展的進行はケクランの作品では避けられている」と述べている。McGuire は「[ピアノのための]《ソナチネ》や組曲の各楽章は完全な作品としての自立性を有している」と結論づけている。またオーリッジは、ピアノのための 16 の組曲《ペルシアの時 *Les Heures Persanes*》Op. 65 (1919) の第 8 曲〈テラスの月明かり *Clair de lune sur les terrasses*〉の主題が、表題に「月明かり *Clair de lune*」を含む第 14 曲と第 16 曲に再び現れることを指摘している。そしてこの「月明かりを表現する波状楽想」で、ケクランはこの組曲を統一しようと「試みた」と述べているが、こうした言い回しには、それが実現されることはなかったという見解が見え隠れしている。研究者たちは、「古典的な形式」とくに、いわゆる「ソナタ形式」や、それと深い関係にある複数の主題の展開や、楽章間にまで及ぶ主題の連関性について否定的であった。それは前述の *Timpani* の CD のライナーノーツに寄せられた、Michel Fleury による作品解説の一節「この見事な作品 [ピアノ五重奏曲] は、ソナタ形式の諸規則とは程遠い」にも表れている。

本稿の狙いは上に引用した先行研究の見解をすべて刷新することにある。ヴィオラ・ソナタの終楽章は単なる変奏曲ではなく、通作歌曲形式に「ソナタ形式」が挿入されている。複数の主題とその展開は「ある時期」までは「ソナタ」や「弦楽四重奏曲」にとってはほとんど必須の条件であった。《ペルシアの時》を構成する個々の楽曲は完全に独立したものなどではなく、むしろ対照的なふたつの主題が巧妙な連関をなしており、件の第 8 曲の主題が表現するのは「月明かり」ではなく「悲劇的」な「感情」である。そしてピアノ五重奏曲は「ソナタ形式の諸規則から程遠い」どころか、きわめて緻密なソナタ形式的構造を有している。

その紐解きのキーワードとなるのが、ケクランによってその概念の存在だけが言及されていた彼の室内楽曲の構成原理「主題と感情の生きた進化 *l'évolution vivante des thèmes et des sentiments*」や、「室内楽・ピアノ期」の作品に見出せるというふたつのカテゴリー「執拗な明るさ *lumière persistante*」と「漸次的解明 *éclaircissement progressif*」,そして彼の作品に全般にわたって徹底されているという「構成比の均衡 *équilibre des proportions*」である。この4つのキーワードのうち、最も重要なものが「漸次的解明」である。

「漸次的解明」とは何か。ケクランはそれに該当するという作品として弦楽四重奏曲 第2番 Op. 57 とピアノ五重奏曲の2曲を例として挙げたに過ぎず、明確な定義を示すことはなかった。にもかかわらずこの言葉は、ケクランの音楽にしばしばみられる「闇から光へ」あるいは「喜びへ」と向かう印象を指し示す抽象的な概念として、研究者たちによってたびたび言及されてきた。本稿ではそうした受容を踏まえた上で、まずはこの言葉の再定義を試みるべく、ケクランの主題法にしばしばみられるふたつの異なる方向性に着目し、これこそがケクランの述べる「執拗な明るさ」と「漸次的解明」に該当するのではないかという仮説を立て検証してゆく。

ふたつの異なる方向性とは、ひとつは「主要主題が一貫して主要主題としてのイニシアティブを明瞭に維持し続ける」、もうひとつは「副次主題として提示されたものが段々と優位性を高め最後に主要主題へのぼりつめるなど、すなわち真の主題が何であるかが徐々に明らかになる」というものである。このうち前者の「最初に現れる主題が主要主題である」という原則は、古典的な器楽作品がその論理性を備えるにあたってほとんど必須とも言える条件であるといえよう。もしも主要主題よりも前に何らかの主題が現れる場合、それはもっぱら主要主題が出てくるまでのつなぎであり、そのような先行主題によって形成されるセクションは「序奏」とされる。しかし後者はそのような原則とは逆である。最初に提示された第1の主題ではなく、その次に出てきた——本来であれば「副次的な主題」であるはずの——第2の主題が、より重要な要素として作品を支配していくのである。このような、古典派の器楽作品にはほとんどみられることのなかった構造には、ベートーヴェン以降のロマン主義的な器楽曲の主題法との類似性が認められる。本稿では前者を「執拗な明るさ」、後者を「漸次的解明」として論じてゆくが、それらを前述の「主題と感情の生きた進化」と結びつけることで、主題だけではなく、感情も同じように「漸次的解明」の様相を呈している点を指摘し、単なる主題法やその産物としての楽曲の「形式」ではなく、

主題、ひいては音楽そのものが表現しようとする感情の「物語」^{ナラティブ}として読み解くことを目標としている。ゆえに序論ではケクランが残した4つのキーワードの初出について述べ、本稿で論じられる「主題」と「感情」、そして「ナラティブ」の定義を明確にする。

第1章では、創作期の区分の概説から始まって、その第I期(1890–1900)におけるケクランの音楽語法の変遷を辿るとともに、ケクランがいかにして物語や感情を表現しているのかを、ケクランが『管弦楽法』の第4巻で展開した調性格論を手がかりに紐解いてゆく。

最初に分析される作品は、《エドモン・アロクールの子の4つの詩 *Quatre poèmes d'Edmond Haraucourt*》Op. 7 (1890–1895)である。曲集を構成する4つの歌曲のすべての詩に「月 *Lune*」や「月明かり *Clair de lune*」が共通して現れることを指摘するとともに、調や音型に細心の注意を払いながら詩を音楽的ナラティブへと変換していること、いずれの曲も厳密な速度指示と拍数によって統制され均整のとれた比率を示していることを明らかにする。さらには第1–3曲を各主題に共通点を持たせる「循環主題」的な作法で統一しながらも、第3曲の後半に登場した二義的な音型や調を第4曲の主要主題とするなど、第3曲までで示されていた連作歌曲としてのプランが崩れることを厭わぬ姿勢を見せている点に、「漸次的解明」の萌芽を指摘する。

続いて歌曲作品《ロンデル *Rondels*》第3集Op. 14 (1896–1899)を、その第6曲〈大地 *La terre*〉と第9曲〈戦争 *La guerre*〉に焦点を当てた分析によって論じてゆく。この2曲はその後のケクランを特徴付けるふたつの対照的な音楽語法——旋法性と多調性——の萌芽として、これまでの研究においても注目されてきた。しかし本稿ではその旋法性と多調性が特定の「感情」を表現するためのものであること明らかにし、第6曲〈大地〉の後半ではもっぱら副次的主題が展開され、コーダにおいては主要主題と同等以上の存在と化していること、第9曲〈戦争〉ではケクランが「この曲の主要主題である」と述べている主題が楽曲の後半になってようやく現れているなど両曲ともに「漸次的解明」がはっきりと現れていること、さらには第5曲〈金属〉における〈戦争〉の暗示を指摘することで、作品全体が連作歌曲として構成されていること、第6曲〈大地〉や第9曲〈戦争〉の楽曲内における「漸次的解明」とは別に、曲集全体に大きな「漸次的解明」の流れがあることを示す。

第2章ではまず、第I期の最後に生み出された1900年の歌曲〈顕現 *Épiphanie*〉(《3つの歌 *Trois mélodies*》Op. 14の第3曲)の分析によってケクランのその後の作品にお

いて主要となる和声語法の「顕現」を確認する。そして第 II 期 (1901–1910) の歌曲集《4 つの歌 *Quatre mélodies*》Op. 28 (1902–1907) に収録されたふたつの対照的な歌曲、後にヴィオラ・ソナタの第 4 楽章の原型となった第 1 曲〈浜辺にて *Sur la grève*〉と、そのおよそ 3 年後の 1905 年に作曲され、ケクランの音楽語法上きわめて重要な作品とされてきた第 3 曲〈伴奏 *Accompagnement*〉における音楽語法の新旧と、「悲劇 *tragique*」な感情と「静謐な *calme*」の感情などの、あらゆる面で対照的な音楽内容を指摘する。

次に、「室内楽期」の最初のふたつの室内楽作品である弦楽四重奏曲第 1 番 Op. 51 とフルート・ソナタ Op. 52—ケクランによって「執拗な明るさ」に属する作品であると述べられている 2 作品の分析—を通して、ケクランの「ソナタ」における最初の試み、とりわけその「主題と感情の生きた進化」が、主要主題が主要主題としての優位性を維持したまま展開されるという「執拗な明るさ」の古典的性質を確認する。そしてヴィオラ・ソナタの分析では、第 4 楽章が先行研究で指摘されているような〈浜辺にて〉の単なる「主題と変奏」ではなく、通作歌曲形式にソナタ形式の副次主題と展開部が挿入されているものであって、その挿入された領域は弱音器の着脱によっても明確に区分されていることを示す。また第 1 楽章から第 4 楽章にかけて主題が徐々に浮かび上がるような手法による、第 4 楽章の終結部を頂点とする「悲劇的」な感情の「漸次的解明」を主軸としながら、対照的な「静謐」な感情を表現するために、付け加えられた楽想部分は〈伴奏〉に基づいていること、そして各セッションがきわめて均整のとれた比率を示すことを明らかにすることで、ヴィオラ・ソナタの持つ音楽的内容がそれまでのケクランの音楽の集大成として、著しい飛躍を遂げていることを示す。

第 3 章は 1919 年にピアノのために作曲され 1921 年に管弦楽へと編曲された、彼の代表的な作品である《ペルシアの時》Op. 65 を論じてゆく。終生ペルシアを訪れることがなかったケクランは、この作品を「架空の旅 *voyage imaginaire*」と呼び、その作曲にあたっては、いくつかの文学作品からインスピレーションを得ている。そのインスピレーションの主たる源泉とされているのは、ピエール・ロティ *Pierre Loti* (1850–1923) の紀行文『イスファハンへ *Vers Ispahan*』(1904) と、ゴビノー伯爵 *Comte de Gobineau* (1816–1882) の『アジア小説集 *Nouvelles Asiatiques*』(1876)、そしてジョゼフ＝シャルル・マルドリュス *Joseph-Charles Mardrus* (1868–1949) によって編纂・翻訳された、いわゆるマルドリュス版として名高い『千夜一夜物語 *Le livre des mille nuits et une nuit*』(1899–1904) であるとされてきた。このうち最も重要なものはロティの『イスファハンへ』であ

るが、これまでの先行研究では楽曲とこれらのテキストとの関係について具体的に論じられることはなかった。そこで本稿では主題に着目した楽曲の分析とロティ、ゴビノー、マルドリユスのテキストとの詳細な比較検討を通じて、この「架空の旅」のナラティブを明らかにする。まず楽曲分析では、第8曲〈テラスの月明かり〉の主題の「悲劇的」な感情を、そして第7曲の〈夕べの歌〉の主題とその「静謐」な感情を指摘し、夕や夜を示唆する表題の楽曲がこのふたつの主題と感情のコントラストによって構成されていることを示す。次に、この分析結果と各曲の表題をロティの『イスファハンへ』の記述と照らし合わせることで、〈夕べの歌〉を含む複数のトピックがロティの旅の出来事に直接由来していることを示す。その上で〈テラスの月明かり〉のインスピレーションの源泉はロティの『イスファハンへ』ではなく、『インド（英国人なき） *L'Inde (sans Anglais)*』（1903）の第10章「月明かりの下で会議を開くためのテラス Terrasses pour tenir conseil au clair de lune」と同定し、その章におけるロティの描写と〈テラスの月明かり〉の音楽的ナラティブが符合すること、『イスファハンへ』に存在しないこのテラスは、イスラムの日没という同一のトピックを結節点として、〈夕べの歌〉に結合されたと指摘する。

本稿ではさらにこのテラスについての検証を推し進め、クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862–1918) の〈月明かりの謁見のテラス La terrasse des audiences du clair de lune〉(《前奏曲集 *Préludes*》第2巻の第7曲)に影響を与えたとされるテキスト——1912年8月10日の『ルタン *Le temps*』誌に掲載されたルネ・ピュオー René Puaux (1878–1937) の「インド紀行：アンベール Notes indiennes : Amber」——も、このテラスについて言及していること、そしてそれがインド・ジャイプールの世界遺産アンベール城塞に現存するディワニ・アーム Diwan-i-Aam (一般謁見の間 Hall of Public Audience) とその屋上テラスではある可能性が高いと推察する。

最後に、このふたつの主題の第7、8曲における顕現は、第6曲までに入念に準備されていることを示し、「架空の旅」の音楽的ナラティブは対照的なふたつ主題と感情の関係性の発展、すなわち「漸次的解明」によって構築されていることを指摘する。また章末では各曲の草稿に記された作曲年代から、その成立の順序も詳かにしている。

《ペルシアの時》の完成年(1919)から遡り、第4章ではまず1915年と1916年に作曲された他の作品について触れながら、出版社からヴァイオリン・ソナタ Op. 64の出版拒否が通告される出来事「デュラン・ショック」や、ドビュッシーのソナタの到来などによる新時代の潮流によって、1917年以降のソナタには急激な変化がもたらされたこと、そ

して《ペルシアの時》とピアノ五重奏曲を除いて、ケクランの室内楽やピアノのための作品から「漸次的解明」が消失したことを指摘する。

そしてピアノ五重奏曲の分析では、第1楽章はケクランがヴィオラ・ソナタの第1楽章で確立した形式を拡張したもので、「暗闇」の第1主題から「悲劇的」な感情を示す第2主題が生まれ、これが増大してゆくことで「主要主題」へと化してゆくこと、またヴィオラ・ソナタでは1：1で構成されていた提示部と展開（+要約）部が、ここでは提示部、展開部I、展開部II、要約部と、4部分構造へと拡張され、さらにその拍数を比較すると115：123：123：114と、著しく均整のとれた比率を示すことを指摘する。第2楽章では第1楽章の第2主題が受け継がれ、その「劇的」な無窮動と休息の交替によって進行していくこと、それは最終的に極小の反復音型へと収束し、最終的にはその停止とともに第2楽章を終えていること、そして第3楽章では、均整の取れた4つのセクションで次々と姿を変えながら現れる「自然の主題（下行音型）」によって、第2楽章で傷つくことによってほとんど停止していた主要主題が活力を取り戻す様が表現されていることを示す。そして第4楽章ではその活力を取り戻した主題——すなわち第1楽章の第2主題として現れ、第2楽章と第3楽章を経て完全に主要化した主題にほかならない——がピアノソロで第1主題として現れること、その次に弦楽で次々と通模倣様式で示される第2主題も、第1楽章の第1主題に基づいていることを示す。そして舞曲のリズムを持つ第3の主題が現れ、3つの主題が揃うことによる展開部の開始が楽曲を1：1に2分するように始まるというケクランのフィナーレの特徴的な構造を踏襲しながらも、コーダでさらに第4の主題が現れること、この第4の主題は第3楽章の主要主題たる「自然の主題」が「生きた進化」を遂げたものであり、最後はこの4つの主題の凱旋によって終わることを明らかにする。

結論では、本論の楽曲分析を総括しながら、3つの代表的な作品——ヴィオラ・ソナタ、《ペルシアの時》そしてピアノ五重奏曲の特異な音楽的ナラティブが、いずれも「主題と感情の漸次的解明」によって構築されていることを確認する。そして本稿では議論の拡散を防ぎ、論旨を明快なものとするためもっぱらケクランの作品そのものに焦点が当てられたが、将来的にはチャールズ・ローゼン Charles Rosen (1927–2012) の『ソナタ諸形式 Sonata Forms』(1980) 以来発展を遂げてきたソナタ形式論や、生前からケクラン自身によってたびたび言及されているアンリ・ベルクソン Henri Bergson (1859–1941) の哲学思想——とりわけ『創造的進化 *L'Évolution créatrice*』(1907) における「生の弾み」や音楽を含む芸術作品の形式論——などへの考察を深めることによって、ケクランの音楽のみな

らず、より広範な作曲家や時代に「主題と感情の漸次的解明」を見出せるであろうという展望が示される。

尚、本稿を執筆するにあたってはマーク・ルリック＝ケクラン Marc Lerique-Koechlin 氏の許諾の下、ニースの私営するカッセルのアーカイブから自筆譜や未刊行の資料などのモノクロ電子データを参照している。アーカイブには所蔵されていなかった弦楽四重奏曲第1番および第3番 Op. 72 については、ルリック＝ケクラン氏の協力によって、パリ国立図書館に所蔵されているいくつかの自筆譜の鮮明なカラーデータがアーカイブに追加され、結果として室内楽・ピアノ期の作品についてはいずれも自筆の清書譜を参照することができた。したがって、本稿の分析には、自筆譜を参照することで明らかになることも数多く含まれている。とりわけ本稿で示された各楽曲の比率的均整は、その多くがケクラン自身によって複縦線として記されていたことが明らかになった。これは多くの場合出版譜に反映されることなく、さらには拍子や調号の変更の際に複縦線が記されるというごく一般的な記譜法によって覆い隠されているのが現状である。その他、分析の過程で発見された現行の出版譜の無数の誤りについても、校訂報告と出版譜に赤入をしたものを巻末に付録した。ピアノ五重奏曲についてはニースが 1987 年に書き入れた修正譜を参照している。これら巻末の付録は、ケクランの楽譜の新しいエディションを作成する必要性と、そのためにより本格的な自筆譜研究を推し進めることの有用性を主張するには十分な材料となるであろう。