

研究論文 (2002年後期～2004前期)

カール・シマノフスキと「ハルナシェ」

Karol Szymanowski i *Harnasie*



東京外国語大学 外国語学部
学部研究生 (ポーランド文化研究室)
指導教官: 関口 時正教授
草野 由美子

凡 例

*注について

- ・注は各ページに脚注とし、該当ページに入らない注は次ページに送った。

*引用について

- ・文献からの引用は、——を使用し、出典については脚注に記載した。
- ・原文中の（ ）、《 》、“ ”、… は、そのまま記載した。
- ・引用の一部を筆者が省略した場合は、〔中略〕あるいは〔後略〕と記載した。
- ・原文にある注は〔原注〕と表示した。

*表記について

- ・書名や曲名、絵画の題名は『 』、その中の細分化された題名は「 」)、その他必要に応じて《 》や〈 〉を使った。
- ・表記は統一したが、引用や文献名に関しては原文をそのまま載せるため、統一されない場合もある。
例：スラヴとスラブ、バレエとバレーなど。
- ・文中の〔 〕は筆者の補足であるが、必要と思われるところには〔(=筆者)〕と記載した。

目次

はじめに————	5
序章——研究の方法	7
第一章 シマノフスキ概観	9
1——シマノフスキの生涯	9
(1) カロル・シマノフスキの家系	9
(2) ティモシュフカ	10
(3) 音楽家としての教育	11
(4) 音楽における“若きポーランド”	12
(5) シマノフスキの旅	14
(6) シマノフスキの小説	17
(7) ポーランドの独立とシマノフスキ	18
(8) 教育者としてのシマノフスキ	20
(9) 晩年のシマノフスキ	21
2——シマノフスキの作品	22
(1) 初期（ロマン主義時代 習作期～1910年頃）	22
(2) 中期（印象主義時代 1911年～1918年頃）	25
(3) 後期（ポトハレ様式時代 1920年～1934年に書いた最後の作品まで）	28
第二章 バレエ『ハルナシェ』分析	35
（J. イヴァシュキエヴィッチの論文「カロル・シマノフスキの“ハルナシェ”と『ハルナシェ、1幕2場のグラル・バレエ op. 55』PWM版スコア（1985年）をもとに）	
1——『ハルナシェ』誕生の背景	35
(1) シマノフスキとポトハレ	35
(2) ポトハレの人々とグラル音楽との関わり	37
(3) 『ハルナシェ』作曲のきっかけ	40
2——『ハルナシェ』考察	43
(1) 台本①——作成の経緯	43
(2) 台本②——ヤノシック伝説	44
(3) 台本③——第3場	45
(4) 台本④——PWM、1985年版による（訳）	47

(5) 音楽	51
(6) 楽器編成	57
(7) 舞台上演	58
(8) 『ハルナシェ』の方言テキスト(訳)	61
3——『ハルナシェ』考察のさいごに	65
4——“ヤロスワフ・イヴァシュキェヴィッチ”について	68
付. 『ハルナシェ』における方言テキストに関する言語文化的な解説	71
おわりに——	77
譜例集(第二章2の(5)のために)	79
資料集	84
参考文献	95

はじめに

1989年8月のある日の午前中、私は不安に包まれてワルシャワのオケンチェ国際空港（現ショパン空港）に降り立った。外は曇りで、朝降ったらしい雨で道路や建物はしっとりと濡れていた。迎えに来てくれているはずの、ワルシャワ大学日本学科の友人を見つけ、私はやっと笑顔になった。15年前、こうしてワルシャワのショパン音楽院における私の留学生活が始まった。物心付いた時に、私はすでにピアノを弾いていた。そして音楽の専門教育を受けるうちに、いつしかピアニストへの憧れを抱き始め、ついに念願だった留学を果たしたのである。多くのピアニストがショパンに想いを募らせるように、私も小さい時からショパンの音楽は憧れであったし、自分にとって何か大切な時にはいつもショパンの音楽を演奏してきた。私にとってポーランドに留学する、という事は、ポーランド人の先生に直接ピアノのレッスンをしていただけると共に、ショパンと同じ空気を吸い、ポーランド語を話し、ポーランドで生活をする、というこの上ない経験が出来る喜びであった。この頃の東欧は、自由化の波が押し寄せていて、ベルリンの壁の崩壊という歴史的な出来事もこの年の11月に起こった。ポーランドでも、総選挙により共産党政権が倒れ、1990年1月ヴァウエンサ大統領による“連帯”政権が誕生した。ポーランド、そして広くは東ヨーロッパと言われていた地域の、大きな転換期に偶然立ち会うことが出来た、というのは本当にエキサイティングな経験であったし、幸運でもあったと思っている。これはある意味で、ショパンの時代（19世紀前半）のポーランド（蜂起、革命——もちろん今回は無血であったが）を、ソフトに追体験したようなものだったかも知れない。わずか1年半の留学生活であったが、この一年半が私にもたらした意味、というのは計り知れないほど大きかった。新しい時代の到来に期待したポーランドの人々の湧き上がる熱気、体制転換期の社会生活の変化を肌で感じ、音楽においては、5年に一度の開催というショパン国際コンクールが1990年に行われ、世界中の優れたピアニスト達の競演を聴くことが出来た。そしてもちろん素晴らしい先生から受けたレッスンで、自分のピアノ演奏を見つめ直すことが出来た。

そしてもう一つの大きな出会いがこの留学で待っていたのである。それはカロール・シマノフスキ、という作曲家との出会いだった。シマノフスキの名前は、日本でレッスンを受けていたピアノの教授から紹介していただき、留学前すでに知っていた。しかし譜読みをし始めたものの、どういう音楽なのかさっぱりわからない。（最初に知った曲が『マスク op.34』だったこともあるが。）そのうち譜読みもあきらめてしまった。そして留学前の目的は、というとはやはりショパンが上手に弾けるようになること、であった。それがある日、ショパン音楽院の視聴覚室で、シマノフスキ、という聞いたことのある作曲家の名前を目にし、何気なく彼の『ヴァイオリン協奏曲第1番』を選び、レコードをかけてもらった。冒頭が始まった時、何か言葉にならないものが自分の中に湧き上がってきた。これは、恋愛でいえばまさに“電撃的な出会い”と言うに相応しい出会いであったと思う。よく解ら

ないけれども、その曲には私の感覚を一種の恍惚状態に導く何かがあった。それからというものは毎日視聴覚室に通い、アカデミーにある、それぞれ演奏者の違うこの曲の全てのレコードを聴き、シマノフスキの世界に浸った。残念ながら私はヴァイオリニストではないので、この曲を自分で演奏することは出来ないのだが、すっかりシマノフスキというポーランドの作曲家に惚れ込み、もちろん彼のピアノ曲を勉強し始めた。最もうれしかったのは、レッスンで私の弾くシマノフスキのマズルカを聴いていたポーランド人の男子学生が、「君は日本人なのに、どうしてポーランド人のような感性で、シマノフスキのマズルカを表現できるのかい？ マズルカとてもうまく弾けているよ。」と言ってくれたことである。しかし決して長くはない留学生活の中で、シマノフスキに関して十分な勉強が出来たとはとても言えなかった。

この時の出会いが、15年経った今、東京外国語大学のポーランド文化研究室の研究生として、シマノフスキの研究をしようと思ったきっかけとなったのである。シマノフスキを弾くにあたって、もっと深く彼のことを知りたい、そして彼が生きていた当時のポーランドについてもっと知りたい、というのが最初の純粋な気持ちであった。私たち演奏家は、楽器という手段を使い音楽を表現しているが、これにプラスして言葉によるより深い理解、が加われば、もっと良い演奏が出来るのではないか、という考えであった。残念ながらまだ日本ではシマノフスキについての文献も少なく、自分ひとりで勉強するのは限界があった。しかしこの2年間、外語大でさまざまな授業を受け、文献の翻訳を進めていくうちに、残念なことにピアノを弾く時間はあまり取れなくなってしまった。自宅と大学が遠く、通学時間がかかりかかったこともあるが、学問的な研究というのは、生半可な気持ちでは成立しないのだ、ということも痛感させられた。やっと今研究の入り口に立った、というような状態であるが、シマノフスキのことを知りたい、延いてはポーランドのことを知りたい、という一念だけで頑張ってきたつもりである。今回外語大で研究した事を整理し、これからも続けたいと思うシマノフスキ研究の1ページとなることを願い、この論文を書いた次第である。

草野 由美子

序章——研究の方法

シマノフスキを研究する方法として、シマノフスキの人生や作品の全体像をつかむことから始めよう、と考えた。まずはそれが最初の第一歩であるという気持ちであった。そのために選んだのが、テレサ・ヒリンスカ著『シマノフスキ』というアルバムである。これは音楽学者テレサ・ヒリンスカ (Teresa Chylińska) によってまとめられたアルバムで、初版はポーランド音楽出版社 (PWM) から 1961 年に出版されている。このアルバムの 1981 年版と、私がポーランド留学中に手に入れた 1981 年の英語版を併せて読んでみた。

シマノフスキという作曲家を調べているうちに、彼がなぜ最終的にポーランドの民俗音楽の一つである、ポトハレ地方のグラル (山人の) 音楽にたどり着いたのか、非常に疑問に思えてきた。人生においても、作曲技法においても、彼はいろいろな意味で苦しみながら模索していくが、結果的にその終着点はザコパネであった。それは何故なのだろう。そこから考えたのが『ハルナシェ』という作品にスポットを当てることであった。『ハルナシェ』はシマノフスキの作品の中で唯一のバレエ曲であり、台本はポトハレ地方に実存したヤノシク伝説に基づいていて、台本、音楽、舞踊すべてにポトハレ地方の素材がふんだんに使われている。バレエは総合舞台芸術である。その上この曲には合唱、そして独唱も入り、その歌詞はポトハレ地方の方言が使われている。これらのことを総合して考えた結果、全ての要素が入っているこの作品を選択するのがベストではないかと思った。ただし強調しておきたいのは、今回の研究に当って、私は曲の音楽的な分析はしていない。ポトハレ地方の音楽や、『ハルナシェ』の音楽的な特徴などの詳しい考察は、次の機会に回すことにしたい。今回は世紀末に生きた他の芸術家たち (音楽家だけでなく)、そして当時の背景などを知ることで、シマノフスキの考え方や、彼の音楽を側面から考察してみようと思った。その結果、音楽家ではないが、“かなり音楽に詳しい” 文学者、ヤロスワフ・イヴァシュキェヴィッチの書いた『音楽論集』の中の、「カロール・シマノフスキの“ハルナシェ”」という論文を選び、この論文を読みながら、シマノフスキや『ハルナシェ』について自分なりに考えてみる、という方法を取ることにした。イヴァシュキェヴィッチはシマノフスキと親戚関係にあり、親しい友人でもあり、『ハルナシェ』の台本にも関わっていた。そして、シマノフスキと同時代の偉大な文学者であると同時に、音楽にも非常に造詣が深かったので、音楽学者とはまた違った視点でシマノフスキやその作品について語っているのではないか、という期待があった。イヴァシュキェヴィッチの分析は、音楽学者に比べるとかなり情緒的で感性に拠っているところが大きいと思う。それは逆に言えば、専門外であるからこそ出来る考察なのではなからうか。この論文は、このイヴァシュキェヴィッチの「カロール・シマノフスキの“ハルナシェ”」の紹介、という意味合いも含めた。そのため、第二章についてはイヴァシュキェヴィッチの見解を中心に論じている。それと今回手に入れた『ハルナシェ』のスコア (PWM 版、1985 年) の基礎データの一部翻訳などを取り混ぜた。『ハルナシェ』の独唱や合唱に使われているポトハレ方言の歌詞の訳は、この論文のメ

インでもある。この PWM 社の『ハルナシェ』のスコア楽譜には、ポトハレ方言についての考察が載っていて、とても興味深かった。私には言語学的な詳しいことはよくわからないが、せめてこの文献を翻訳することでポトハレ方言の一端が紹介できれば幸いである。

今回いろいろ調べていくうちに、シマノフスキと文学との関わりはあまりに深いということを知った。作曲家は星の数ほどいるが、これほど文学と密接に結びついていた作曲家というのは、なかなかいないのではなかろうか。シマノフスキと文学との結びつきというのは、2年間では到底し尽くすことの出来ない、重要な、かつ大きなテーマであり、これからのシマノフスキ研究の中で、いつか改めて書くことが出来たら、と思っている。

とにかくシマノフスキのことを知りたい、という一念で飛び込んだポーランド語の世界であったが、信じられないようなポーランド語の難しさと奥深さに戸惑い、立ち止まる日々であった。何とかポーランド語の文献を読まなくては、と焦るばかりで、遅々として進まない、という繰り返しだった。初めに立てた研究計画では、シマノフスキについてのたくさん資料を読むつもりであったが、なかなかうまくいかなかった。しかしその中で、少しずつであるが“シマノフスキ”という作曲家の実像が、自分の中に形づくられようとしている。そして論文を書くことで、それがより鮮明になっていくことを願っている。

大変残念なのは、この『ハルナシェ』というバレエを映像として見る事が出来なかったことである。私の知る限りでは、現在ポーランド国内でもこのバレエはあまり上演されていないようであるし、DVD やビデオも発売されていない。留学中もかなりテアトル・ヴィエルキ（オペラ・バレエ大劇場）に通ったが、『ハルナシェ』は一度も上演されなかった。シマノフスキという作曲家が、ポーランドにおいても最近になってやっと見直されてきた、という事情も考えられる。器楽曲は世界中で演奏される機会が多いが、やはりポーランド語という特殊な言語を伴う、声楽曲、オペラ、バレエ（『ハルナシェ』は歌付き）は、マイナーなプログラムなのだろう。CD で音楽を聴くだけでバレエについて語るのは、邪道かも知れない。しかし、この『ハルナシェ』という日本ではほとんど知られていないバレエに、スポットを当てたいと思うのは、私自身が無類のバレエ好きであることも少しは関係している。心から愛するシマノフスキのバレエを、いつの日かナマで見ることが当面の私の願いである。

第一章 シマノフスキ概観

1——シマノフスキの生涯

(1) カロル・シマノフスキの家系

ここに一枚の家系図がある〔資料1〕。これを見ると、父方シマノフスキ家、母方タウベ家が、ブリューメンフェルト家、ノイハウス（ネイガウス）家、そしてイヴァシュキェヴィッチとも親戚関係にあることがわかる。この中の人物で音楽において特に有名なのは、フェリクス・ブリューメンフェルト¹、ヘンリク（ゲンリッヒ）・ノイハウス²だろうか。ノイハウスは日本ではネイガウス、として知られている、ロシアの音楽家一族であるが、もとはドイツ系のようなのである。少々補足すると、ゲンリッヒとイタリア系の女性ジナイーダ・エレメーヴァ（1897~1966、ペテルブルグ生まれ。ピアニスト。後に彼女はロシアの詩人パステルナーク³と恋に落ち、2人の息子はパステルナーク家で育つことになる）との間に生まれた次男スタニスワフ(1927~1980)もピアニスト、教育者であり、そのスタニスワフの息子が、1985年の第11回ショパンコンクールで第1位を獲得したスタニスワフ・ブーニン（1966~）である。

前置きが長くなったが、カロル・シマノフスキは5人兄妹の真ん中、3番目である。姉アンナ（ヌラ 1875~1951）は画家、兄フェリクス（1879~1933）はピアニスト、妹スタニスワヴァ（1889~1938）は声楽家、下の妹ゾフィア（ジョカ、1898~1946）は詩人となる。5人兄妹すべてが芸術家となっていることは、大きな驚きである。しかし、19世紀後半からロシアで発展したロシア・ピアニズムを育て、次の世代に伝えた名ピアニストたち、名教師たちを生んだネイガウス、ブリューメンフェルト一族、それ以外にも優秀な音楽家や芸術家を何人も輩出している家系であることを思えば、不思議ではない。カロル・シマノフスキは、芸術家として申し分のないサラブレッドの家系であったことは間違いない。

¹ フェリクス・ブリューメンフェルト（Feliks Blumenfeld, 1863~1931）ピアニスト、指揮者、教育者。子供の頃ゲンリッヒの父グスタフ・ネイガウスの指導を受ける。ペテルブルグ音楽院でリムスキー=コルサコフに作曲を学び、ペテルブルグ音楽院、キエフ音楽院、モスクワ音楽院で教鞭を取る。ホロヴィッツ（1904~1989）も12歳の頃キエフ音楽院でブリューメンフェルトに師事している。

² ヘンリク・ノイハウス（Henryk Neuhaus, 1888~1964）ピアニスト、教育者。子供の頃から父グスタフにピアノを習う。ブリューメンフェルトに師事した後、ウィーンでゴドフスキーに師事する。ロシア帰国後は主に教育者として活躍、キエフ音楽院、モスクワ音楽院で教鞭を取る。モスクワ音楽院では、リヒテル、ギレリスを育てた。息子はピアニストのスタニスワフ・ネイガウス、日本でも有名なブーニンは孫にあたる。

³ ボリス・パステルナーク（Boris Pasternak, 1890~1960）ロシアの詩人、小説家、翻訳家。代表作『ドクトル・ジヴァゴ』が1956年ソ連当局により出版禁止になり、翌年ミラノで出版され世界的に評価される。1958年ノーベル文学賞を受賞するが、又もソ連の圧力で受賞辞退に追い込まれる。

(2) ティモシュフカ

カロル・シマノフスキ (Karol Szymanowski) は、父スタニスワフ・コルヴィン・シマノフスキ (Stanisław Korwin-Szymanowski, 1842~1905) と母アンナ (Anna, 1853~1943) の息子として、1882年10月3日キエフ県にあるティモシュフカ (Tymoszkówka, 現ウクライナ) に生まれた。当時は第三次分割により、ポーランドという国自体が消滅していたが、ティモシュフカはポーランド王国に属しており、シマノフスキの生まれた当時はロシアの支配下に置かれていた。ティモシュフカという地名は、おそらく今のウクライナには残っていないと思われる⁴。現在のキエフ県キロヴォグラードの近郊であることは確かであるが、地図で見つけることは出来なかった。ヒリンスカの『シマノフスキ』にはこのような記述がある。

——キエフ県にあるティモシュフカ村... チェフリン郡との境に近く、野生とってよいケルソンステップの入り口であった——⁵

ティモシュフカはシマノフスキ家が代々継承してきた土地だった。シマノフスキ一家は、ウクライナにおけるポーランドの平均的なシュラフタ (士族) 階級⁶であったが、父スタニスワフは学問においても芸術においても豊かな教養の持ち主だったようである。

——彼 (スタニスワフ) の生家にはお客としてタウジツヒ⁷、リストが来て演奏をし、その名人芸的演奏を聴いた——⁸

——シマノフスキ家は、その教養の高さにおいて孤立したオアシスである——⁹

——ティモシュフカの部屋にはたくさんの若い親戚、遠い親戚、近い親戚が集まっていた。皆大抵何らかの芸術的な才能を有し、ユーモアのセンスに溢れていた... 一人ひとりがとても興味深い個性の持ち主である... そういう一家と私はそこで出会った。

⁴ ポーランドで1996年に設立された“シマノフスキ財団”によると、シマノフスキ家がエリザヴェートグラード (現在のキロヴォグラード) に所有していた家を復元して、小さなコンサートホールや図書館を持つ、シマノフスキ・ミュージアムとして開館しようという計画が、キロヴォグラード市と、当地のポーランド協会との間で進んでいるようである。

⁵ J.イヴァシュキェヴィッチ：『シマノフスキとの出会い』1976年、23ページ

⁶ ポーランドの騎士階級に起源を發する特権的身分。14世紀後半から地位の向上をなじめ、シュラフタ民主主義体制を確立した。シュラフタ身分は、財産の有無にかかわらず法的には平等であったが、16世紀以降は階層分化を遂げ、広大な領地を持つマグナート (大貴族)、直営農場所有シュラフタ、自営農シュラフタ、無産シュラフタに分かれた。ポーランド分割後は、中小シュラフタが民族解放運動で指導的役割を果たすが、独立後1921年憲法によってシュラフタ身分は廃止された。

⁷ カール・タウジツヒ (Carl Tausig, 1841~1871) ポーランドのピアニスト、作曲家。リストの弟子。有名な作曲家の曲の編曲を数多く手がけている。“彼は鋼鉄の指を持っている”とリストは言った。

⁸ J.イヴァシュキェヴィッチ：前掲書 26~27ページ

⁹ シマノフスキの青春時代の友、ブロニスワフ・グロマツキ (Bronisław Gromadzki) の言葉

私はフェリクス・シマノフスキの演奏を聴いたし、兄弟で構成する声楽アンサンブルも聴いたし、アイデアに満ちたとても知的で芸術的な遊びを見た... 私はそこで当時の生きた芸術に触れ、ヴィスピアンスキ¹⁰、スタニスワフ・プシビシェフスキ¹¹とその恋人ダグネ、そしてとりわけカスプロヴィッチ¹²、そういう人たちの本に接した。そしてどこの部屋に行ってもどの机の上にもそうした本が乗っていた... ——¹³

これはすべてヒリンスカの『シマノフスキ』からの引用である。カロルはこのような芸術的に恵まれた環境のもとで生まれ育った。ショパンが、幼い頃を過した生まれ故郷、ジェラゾヴァ・ヴォラを終生忘れられなかったのと同様に、シマノフスキも幸せな時代を過したこのティモシュフカの家を生涯忘れられなかったのではなかろうか。

(3) 音楽家としての教育

カロルは7歳の頃父から音楽の手ほどきを受け、10歳の時にエリザヴェートグラードにあるネイガウスの音楽学校で、グスタフ・ネイガウスにピアノと理論の指導を受ける。グスタフの的確な指導、音楽家を目指す彼の子供たち（ナタリアとハリー）との関わり、オペラとの出会い、などの経験をしていくうちに、カロルはしだいに作曲家として立つ意志を固めていった。

1901～1904年までワルシャワで、対位法と作曲法をノスコフスキ¹⁴に、和声法をザヴィルスキについて学ぶ。その後カロルと共に“若きポーランド”として活動することになるノスコフスキ門下のクラスメート、ルドミル・ルジツキ¹⁵はこの頃のことを次のように回想している。

——... 何かの作品あるいはその一部でも、いったん作曲を始めると彼は何時間もの間、楽譜をにらんで集中することが出来た。そしてその楽譜を彼は細かい音符で埋めていった... 自作の『ピアノ・ソナタ第1番』を書いていた時のこと、微に入り細に

¹⁰ スタニスワフ・ヴィスピアンスキ (Stanisław Wyspiański, 1869~1907) 劇作家、詩人、画家、舞台装置家。文学における“若きポーランド”の一人で、代表作は「婚礼」、「解放」など。

¹¹ スタニスワフ・プシビシェフスキ (Stanisław Przybyszewski, 1868~1927) 散文作家、劇作家、随筆家。雑誌「生活」の主幹。“若きポーランド”の代表的な作家。

¹² ヤン・カスプロヴィッチ (Jan Kasprówicz, 1860~1926) 詩人、劇作家。“若きポーランド”の代表的な詩人。シマノフスキの初期の代表作「カスプロヴィッチの詩より三つの断章 op.5」は彼の詩に曲を付けたものである。

¹³ J.イヴァシュキエヴィッチ：前掲書 25、27 ページ

¹⁴ ジグムント・ノスコフスキ (Zygmunt Noskowski, 1846~1909) 作曲家、指揮者、教育者、音楽評論家。1886年からワルシャワの音楽院で教鞭をとった。1901年ワルシャワ・フィルハーモニーの設立後、1904~08年まで指揮者をつとめた。

¹⁵ ルドミル・ルジツキ (Ludomir Różycki, 1884~1953) 作曲家、指揮者。ワルシャワの音楽院でノスコフスキに師事。シマノフスキと共に音楽における“若きポーランド”のメンバー。ポーランド作曲家連盟の創立者の一人。

入りショパンとスクリャービンのピアノ譜のパッセージの構造を研究しながら、ピアノに向っているシマノフスキを、僕はいったい何度見かけたことだろう。その音楽の中で、彼はピアノ音楽の様式のある秘密を見つけ、それを探り出していったようである。確かに、もうその頃すでに彼の書くパッセージは、優れたピアノリズムの特長を有していた。彼が私に出来上がった音楽を見せてくれた時、そのしっかりとした書法、成熟、創意工夫は私に感銘を与えた——¹⁶

この『ピアノ・ソナタ第1番 op.8』は、1903～04年に作曲されている。シマノフスキの作品で、1899～1900年に作曲した作品1の『九つの前奏曲』というピアノ曲があるが、この中の第7番、第8番は、1896年14歳の頃の作品と言われている。この2曲が本当に14歳の少年が作ったのだろうか、と思うような洗練された独特な和声進行をしている。ショパン風ではあるがすでに彼の個性が見え隠れしている。

（4）音楽における“若きポーランド”

“若きポーランド (Młoda Polska)” というのは、もとは文学から起こった新しい傾向で、ネオロマンティズムとも呼ばれる。当時の西ヨーロッパのモダニズムの流れと、ポーランドのロマン主義の民族的・愛国的な精神が入り混じったもので、美術、演劇、音楽など、文学以外の分野にも及び、ポーランドの19～20世紀の転換期における大きな流れとなった。文学においては、S.プシビシェフスキ、K.テトマイエル、J.カスプロヴィチ、T.ミチンスキ¹⁷、劇作家・画家 S.ヴィスピアンスキ、画家 J.マルチェフスキ、演劇の T.パヴリコフスキなどがあげられる。

当時のポーランドはヨーロッパのほかの国々と比べて、音楽の分野ではかなり後れを取っていた。ドビュッシー、リヒャルト・シュトラウス、スクリャービン、ストラヴィンスキーなど、同時代の作曲家たちが斬新な音楽的技法を駆使して、新しい音楽を生み出している時、ポーランドでは保守的な作曲家の影響が強く、音楽界は停滞していた。特に交響的作品においての遅れはひどかった。満足なオーケストラもホールもない、という事情もあった。しかしこの頃のポーランドが、まだ三国分割の時代であったことを思えば、仕方ない気もする。そんな中、1901年のワルシャワ・フィルハーモニー創立は画期的だった。西欧の新しい時代の曲を聴くことが出来、ポーランドの作曲家たちもやっと自分たちの音楽を発表する場が出来たのである。

このような動きの中で1905年、カロール・シマノフスキはグジェゴシュ・フィテルベルク (Grzegorz Fitelberg, 1879~1953; 指揮者、作曲家)、ルドミル・ルジツキ (Ludomir Różycki, 1884~1953; 指揮者、教育者)、アポリナリ・シェルト (Apolinary Szeluto, 1884~1966; ピアニスト、作曲家) と共に、ベルリンで“若きポーランド作曲家出版 (Spółka Nakładowa Młodych

¹⁶ ヒリンスカ：『シマノフスキ』21 ページ

¹⁷ タデウシュ・ミチンスキ (Tadeusz Miciński, 1873~1918) 詩人、劇作家、散文作家、評論家。

Kompozytorów Polskich)”を設立、その趣旨を理解し、資金面で援助をしたのが貴族のルボミルスキ公であった。彼らは雑誌『ルトニスタ (Lutnista)』に次のような宣言文を書いている。

——この集まりの目的は、ポーランドの新しい音楽を支えていく事にある。そのためにはコンサートをし、そして自らの作品を出版する事である。と同時に、芸術活動の将来に向かって自ら道を切り開くために、より多くの人に聴いてもらえる曲をすることで、時として作曲家が経済的に出版社によって束縛をされる、あるいはさまざまな興行主によって束縛されることからの解放をめざすのである——¹⁸

その後、ミェチスワフ・カルウオヴィッチ (Mieczysław Karłowicz, 1876~1909 ; 作曲家) も加わり、演奏面では、ピアノはアルトゥール・ルービンシュタイン¹⁹やゲンリッヒ・ネイガウスが、ヴァイオリンではパヴェウ・コハンスキ²⁰が、彼らの作品を積極的に演奏することでバックアップした。次の日付は、彼らのコンサートの一部である。

1906年2月2日 “若きポーランド”の第一回作品発表会 (ワルシャワ)

1906年3月30日 “若きポーランド”ベルリンでのコンサート (ベートーベンホール)

1907年4月19日 “若きポーランド”コンサート (ワルシャワ)

当時ワルシャワで有名だった評論家、A.ポリンスキ²¹の批評から、彼らがどう評価されたかがわかる。ポリンスキの2つの記事を、ヒリンスカの『シマノフスキ』から引用してみる。

——… 昨晚カロール・シマノフスキ氏の作品の演奏を聴いたが、非常に非凡な、もしかすると天才であるかもしれないような人物が我々の前に生まれたと言うことを、一瞬たりとも疑うことはなかった。というのも、これまで彼が作ったすべての作品に、天才の印が窺えるからである。彼の『ポーランド民謡の主題による変奏曲』においても、あるいは素晴らしい『エチュード b-moll』、ちなみにこれはショパンが書いたと言ってもおかしくないような曲であるが、さらには序曲においても、美しい旋律、そしてこれまでになかったハーモニーが響き渡り、一方、意図的に用いられた豊かなポリフォニーの秀逸な響きの持つ効果、これらすべての美点に詩情が輝き、若者のファン

¹⁸ ヒリンスカ：『シマノフスキ』34ページ

¹⁹ アルトゥール・ルービンシュタイン (Artur Rubinstein, 1887~1982) ピアニスト。シマノフスキのいくつかの作品の初演をしている。

²⁰ パヴェウ・コハンスキ (Paweł Kochański, 1887~1934) ヴァイオリニスト。シマノフスキのいくつかの曲をヴァイオリン用に編曲している。

²¹ アレクサンデル・ポリンスキ (Aleksander Poliński, 1845~1916) 音楽評論家、音楽史学者。

タジーが活気を与え、その全体を貫くコンセプトを結び付けている——²²

——ショパンやモニューシコのように自らの祖国に仕えないような《若きポーランド》といわれるものはいったい何であろう。そんなものに用は無。この人々の音楽は、奴隷のように唯々諾々として、ウィーンに出稼ぎに行く音楽家のために書かれたようなものだ。そしてドイツ音楽の思想を宣伝するだけの音楽というものなどいない... これらの作曲家たちは——この至って非寛容的な批評家に言わせると〔ヒリンスカ (= 筆者)] ——どうやら個人の独自性もまた民族性も失わせるような、彼らの作品を悪くさせるだけの悪霊に捕まっている。その結果として、ヴァーグナーとシュトラウスの声をまるでオウムのように模倣するだけの音楽にしまっている——²³

“若きポーランド”のデビューリサイタルでの批評の後、1年ちょっとの間にポリンスキの評価はこれほどまで変わっている。これはどういうことなのだろうか。ベルリンのコンサートの成功など、海外での評価が高くなるにつれて、彼らは当時の保守的な音楽家たちから攻撃され始めたようである。評論家にしろ、聴衆にしろ、時代の新しい曲を初めは受け入れない事（ストラヴィンスキーの『春の祭典』の初演などは有名）はしばしばあるが、シマノフスキの場合、ポーランドという国の特殊性もあるのではなかろうか。この評論家の、“祖国に仕えないような”という言葉には、愛国憂国を前面に出してこそ使命を果たす、というポーランドの芸術家の宿命が見て取れる。しかし形こそ違え、シマノフスキもショパンやモニューシュコと同じく、ポーランドのことをいつも思っていたのではないかと私は考えているが、そういうことを論証するのはなかなか難しい。

その後、カルウオヴィッチはタトリの山中で雪崩による遭難死、フィテルベルクとルジツキは指揮者として、シェルトはピアニストとして活動を始め、グループとしての活動は数年で終わるが、シマノフスキはその後この大きな壁に立ち向かっていった。

(5) シマノフスキの旅

“若きポーランド”として国内だけでなく海外においても公演を始めた 1907 年頃から、シマノフスキはヨーロッパのいろいろな国々へ行くことが多くなっていく。ポーランドの音楽水準を西欧並みに引き上げようとした彼にとって、海外に出ていろいろな体験や刺激を受けることはとても重要な意味を持っていた。それは自分自身の作曲技法を模索するだけでなく、自国の音楽の将来もかかっていたと言える。

1907 年のベルリン、ライプチヒ、ウィーンなどの歴訪から始まり、1908 年頃からはウィーンに居を構え、ティモシュフカ、ワルシャワ、ウィーンを足場に、ドイツ各地でも演奏

²² ポリンスキ：『音楽における若きポーランド』（ワルシャワ日刊新聞 Kurier Warszawski, 1906 年 2 月 7 日、38 ページ）

²³ ポリンスキ：ワルシャワ日刊新聞 1907 年 4 月 22 日、110 ページ

会を開いている。シマノフスキは、芸術家としてのキャリアのためにもウィーンに行く必要がある、とっていたようである。1911年末から1912年にかけてウィーン、ドレスデン、ライプツヒで開いた演奏会では、『交響曲第2番 op.19』、『ピアノ・ソナタ第2番 op.21』が初演されたが、ワルシャワでの初演と違い、非常に評判が良かった。ウィーンの評論家、リヒャルト・スペヒトは次のように書いている。

——両作品どちらにもただひたすら驚嘆するばかりだ。自らの道をつき進んでいながらも、あらゆる世界の音楽文化に接して新たに生まれてきた、途方もなくアイデアに満ちた才能が感じられる... ——²⁴

ドイツ、ウィーンでの成功で、その頃ウィーンの著名な音楽出版社、ユニヴァーサル・エディションと好条件で契約を結んでいる。結局ウィーンでの生活は、1913年まで続く。

こうして海外で名声を得ていたシマノフスキであるが、何よりも大きな感銘を受けたのはイタリアへの旅であった。1908年初頭、ネイガウス一行と、1910年、11年は親友のステファン・シュピースとイタリア各地（シチリア島、ナポリ、フィレンツェ、ヴェネチア等）を訪れている。このイタリア旅行はシマノフスキの音楽に非常に大きな影響を与えている。それまでドイツ文化一辺倒だったシマノフスキに、イタリアは全く違う世界を見せた。特にシチリア島のパレルモ、シラクサ、タオルミナなどで見た古代の神殿や廃墟にシマノフスキは深く心を動かされる。1910年12月4日、彼は友人のZ.ヤヒメツキ²⁵に宛ててこう書いている。

——もし仮にイタリアが存在していなかったら——僕もまた存在していないだろう。僕は画家でもなく彫刻家でもないが、このイタリアの美術館や教会や通りを歩いている時、誇り高く、永遠に温和でやさしい微笑みをたたえて、あらゆるくだらない物、馬鹿なもの、魂の無いものを見下ろしているこれらすべての作品を眺める時——昔から今まで、これほどの美しい人々、これほどの天才的な人々がいたのだな、と思うと、僕も生きて仕事をする価値があるという気がしてくる——²⁶

1914年3月またもステファン・シュピースと共にイタリアに旅に出るが、今回は更にアルジェリアのビスクラやチュニスなどアフリカ大陸まで足を伸ばす。ビスクラという地は、この時代のヨーロッパの芸術家が何人も訪れているが、何が彼らを惹きつけたのだろうか。音楽学者でバルトク研究家の伊東信宏氏によると、ハンガリーの作曲家バルトクは1913年、アラブ民俗音楽の収集のため訪れている。画家アンリ・マティスは1906年に訪れ、

²⁴ ヒリンスカ：『シマノフスキ』55ページ

²⁵ ズジスワフ・ヤヒメツキ (Zdzisław Jachimecki, 1882~1953) 音楽学者、作曲家、評論家

²⁶ ヒリンスカ：『シマノフスキ』42ページ

1907年に『青いヌード《ビスクラの思い出》』を描いている。詩人ジャン・コクトーは1911年、画家パウル・クレーは1914年に、作家アンドレ・ジイドは1893年～1895年にかけて何度か出かけ、ビスクラでの経験を基に1901年『背徳者』を書いている²⁷。ほぼ同じ時期に、偉大な芸術家たちがビスクラに出かけ、この地から何らかのインスピレーションを得ている、というのはとても興味深い。岩波文庫版『背徳者』の訳者である川口篤氏は、あとがきの中でこのように書いている。

——毎年（第一回と第三回の旅行は、二年にまたがっている）のようにジイドを引き寄せるアルジェリアの魅力は何か？ それは、この地の自然と人である。〔中略〕アフリカの空は澄み渡ってあくまでも青く、木々は鮮烈な緑におおわれている。〔中略〕ここではアラビア人は、文明の毒に汚されていない。貧しいけれども、自由に伸び伸びと生きている。ジイドはおそらくそう感じたことであろう。〔中略〕知ることよりも、研ぎ澄まされた感覚によって、感じる喜びを覚えたことも、この地に郷愁のようなものを感じさせたかもしれない——²⁸

シマノフスキは、アラビア文化、アラビア語について書いたノートを2冊残している。北アフリカにおける印象は、『驚嘆すべきムアッジンの歌』『ロゲル王』のいたる所に見て取れる。イヴァシュキェヴィッチは『シマノフスキとの出会い』の中でこのように言う。

——シチリアは今日に至るまで相変わらず神秘的で彩り豊かな... ここはいたる所、実に様々な要素、ありとあらゆる宗教の痕跡が互いに混ざり合って残り、この現世界のさまざまな現象を歴史的に眺める事を容易にさせてくれる。中世の修道院に収められているセリヌンテのメトープ、バロックと金メッキのモザイクによるビザンツの要素が混ぜ合わさった底知れず美しいマルトラーナ教会、これらにシマノフスキは大変心打たれていたし、セジェスタの廃れた神殿は、これまでに決して完成されたことが無いのだが、その素晴らしい外観のおかげで今日まで残されてきているのだ——これら全てが... この若者の精神にどれほど作用したことだろうか... ——²⁹

シマノフスキの旅でもう一つ触れておきたいのは、1921年から22年にかけての2度に渡るアメリカ旅行である。シマノフスキはルービンシュタイン、コハンスキとコンサートをしながらニューヨーク、フロリダ、キューバなどを回るが、シマノフスキにとってアメリカは耐え難いものだったらしい。イヴァシュキェヴィッチは「シマノフスキと文学」の中でこのように述べている。

²⁷ 伊東 信宏：『バルトーク』 中公新書、52~62 ページ

²⁸ アンドレ・ジイド（川口 篤訳）：『背徳者』 岩波文庫、205~206 ページ

²⁹ ヒリンスカ：『シマノフスキ』 67 ページ

——2回にわたるアメリカ旅行は、彼を恐怖と嫌悪に満たした。それを抑制するために、彼は何とニューヨークからの手紙の断片を書き直さなければならない程であった——そしてかの地から彼は、唯一黒人とキューバ人のフォークロア〔ジャズ〕に対する賛嘆の念を除いて、何一つ持ち来たらなかった。もちろんこれらの旅行はかなりの程度、自らの場所を自らの祖国に再発見することに役立ったには違いない——そのことはもしかすると、ザコパネとの接触よりも意味は大きかったかもしれない——³⁰

シマノフスキはアメリカに行ったことでポーランドを再発見できたし、そしてそれはシマノフスキが最終的にザコパネ様式時代に到達した原因としては、ザコパネとの接触より意味を持っている、という反面教師としての価値はあったようである。

(6) シマノフスキの小説

1914年7月、第一次世界大戦が勃発し、シマノフスキはティモシュフカに帰ってくる。1915年にはキエフ音楽院から教授職の要請があったが結局断り、1917年まで故郷で創作、読書の日々を送りながら、モスクワやペトログラード（現サンクト・ペテルズブルグ）で当時のロシアの音楽界を代表する人々と親交を深めていた。第一次世界大戦(1914~1918)の最中の1917年2月、ロシア革命が起こり、同じ年の秋、この革命の余波でティモシュフカのシマノフスキの家や家財が破壊され、一家はエリザヴェートグラードに居を移す。この事件は彼にとって大きな衝撃だった。そしてエリザヴェートグラードで過したほぼ3年にわたるこの時代は、シマノフスキにとって生活全般だけではなく精神的にも非常に辛い時期だった。シマノフスキにとってティモシュフカの家が無くなったということは、心の拠り所を失ったと言えるかもしれない。この頃シマノフスキは作曲をほとんどしていない。自分の中に渦巻く感情を表すのに、音楽ではなくもっと直接的な手段として、書くこと、を選んだ。1917~1919年にかけて彼は『エフェボス (Efebos)』という長編小説を書くが、この手稿は1939年ワルシャワで灰となり、残ったのはほんの僅かな一部分だけである。『エフェボス』とは、古代ギリシャにおいて15歳から20歳までの美少年を指すが、この題の意図は何なのだろうか。

再びイヴァシュキェヴィッチの「シマノフスキと文学」を引用する。

——もちろん詩を書いたり、ちょっとした哲学的な断章を記したり、雑誌記事を書くということはシマノフスキの終生続いた慣わしではあった。しかし、当時彼は自分の審美的、あるいは哲学的心情を集大成するはずの大きな小説というものに取り掛かっていた。そしてその中に再びあの神秘的で近寄りがたい、あたかも実現不能な愛の夢のごときシチリアが現れた。〔中略〕彼は自分の手帳にこう記している——“巨大で複雑な小説『エフェボス』を書き上げるということは——1人の人間にとって狂気じみ

³⁰ イヴァシュキェヴィッチ：「シマノフスキと文学」135ページ（『音楽論集』より）

た事業だ。とりわけ文筆を生業にしない人間にとって。だがそのことは私の本能の健康さを明かしている。このような仕事なしでは——つまり（感情の面においても、思索の面においても）自らの内面の深みにはっきりした一步を踏み込むということ——私は人生のこの苦しい2年間を生き延びることが出来なかったに違いない...” “この私の小説は、ある特定の人生上の問題を克服する試みとして、あるいは何か本質的なことを書こうとすることへの入り口を開くことにつながる、と考える。”——こうした言葉から窺い知れる事は、シマノフスキが真剣に文学創作を考えていたということである——³¹

しかしシマノフスキにとってこの小説は、“自身の辛い時代においての一種の逃避であり、そして到底並び立つことの出来ない作曲活動の代用品”にしかならなかった、とイヴァシユキェヴィッチは言う。そしてシマノフスキがもう一度小説を書こうとしたのが、例の実際の無いアメリカ滞在の時期で、『トメックのアメリカ冒険』という題名の小説として断片が残されている。ここにはシマノフスキがアメリカで体験し、感じたことが、彼の厳しい視点で書いてある。その後、彼が小説を書くことはなかった。

（7）ポーランドの独立とシマノフスキ

1918年11月第一次世界大戦が終わり、11月11日ポーランドは独立する。1917年のロシア革命以降、ウクライナではキエフがドイツ軍に、オデッサ、エリザヴェートグラードはオーストリア軍に占領され困難を極めていたが、シマノフスキは故国ポーランドが独立した翌年の1919年の秋、一家でワルシャワに移り住む。シマノフスキは、今こそ故国ポーランドの音楽界を立て直すために、自分の力を捧げようと思ったに違いない。私はある意味で、この1918年のポーランド独立が、シマノフスキの音楽人生を決定したと思う。もし彼が生きている間にポーランドという国が復活しなかったら、シマノフスキはワルシャワに来たであろうか。

1920年1月、ワルシャワでシマノフスキ自身も演奏したコンサートが行われたが、結局ワルシャワの聴衆に、彼の音楽は受け入れられなかった。このコンサートについて、シマノフスキは1月29日ヤヒメツキに宛ててこう書いている。

——7年前、僕がワルシャワに居たたまれなくなった時と同じ事がまたしても起こっている。僕とポーランドの聴衆（少なくともワルシャワの聴衆）との間には、いかなる現実的な交流も存在しない。僕はここにおいてよそ者であり、理解不能な存在である... 僕の作品にある全ヨーロッパ的空気は、この地〔ワルシャワ〕の田舎根性丸出しの聴衆にとっては呑み込む事が出来ない代物なのである... 僕が彼らの正体を明かし、面目を潰しているということが、彼らの気に入らない... コンサートは 550～600

³¹ イヴァシユキェヴィッチ：「シマノフスキと文学」133 ページ（『音楽論集』より）

人が入る、ワルシャワ音楽院のホールで行われた。パヴェウ・コハンスキが出演し... 僕の妹も出演したにもかかわらず、ホールは埋まらなかった。ということは、僕がこの5年間やってきたことに興味を持つ人間が、ワルシャワには600人にも満たないのです！

... もう1度僕は最初の機会が訪れた瞬間にワルシャワを去り、西へ、南へ（イタリアへ）行きます... ——³²

1920年3月にはクラクフ、ルヴフでも同じようなコンサートが開かれるが、ワルシャワでの評判が一番悪かったようである。この時代はワルシャワよりクラクフが文化の中心地であったことを思えばうなずける。その後ヨーロッパの各都市でコンサートを開き、評判が良かったにもかかわらず、シマノフスキはポーランドに留まって音楽のレベルを高めようとした。1921年から1922年にかけての不毛のアメリカ旅行を経て、1922年夏から、タトリ山地の中心地ザコパネに住むようになる。ここでの生活が、彼にとって新しい創造のスタイルを作ることになるのである。すなわち、民俗的 (ludowy) なものの中に、民族的 (narodowy) なものを見つけようとする試みである。グラルというのはもともと多国籍であるにもかかわらず、シマノフスキはその中にポーランド民族の源泉を探し、民俗 (ludowość) の中に、民族 (narodowość) を見ようとする。いわば『ハルナシェ』という作品は、このことに対する問題提起なのである。これについては、後の項で詳しく検証していきたい。

モスクワの週刊新聞“ソヴィエツコイエ・イスクストフォ (Sowietskoje Iskusstwo)”は、1933年の11月14日52号の中でシマノフスキとのインタビューを行っているが、この中にシマノフスキの音楽の理念が見て取れる。

——私はロシア音楽をととてもよく知っています。その中で生じている変化を私は注意深く見守っていました。しかし、チャイコフスキーと《ロシア五人組》、とりわけムソルグスキーには、スクリャービンよりはるかに多く親近感があるということを、白状しなければなりません。私はこれらの作曲家の作品を並外れて素晴らしいと思っています。彼らは自分の創意において実に民族的で、同時に国際的で、自分自身の深い音楽理念において全人的です。スクリャービンは何か内的な不一致、亀裂を感じさせます。〔中略〕20のマズルカの連作で、私はポーランド現代音楽の理念を最も凝縮した表現をしました。その中にはショパンの影響の跡が見て取れますが、そもそもこの偉大な作曲家の影響なしに、どの芸術分野においても、ポーランド民族の創造の発展がありうるか否か、私はわかりません。ショパン——それは最も哲学的であると同時に、普通《ポーランド精神》といわれているものの芸術的具現です——³³

³² ヒリンスカ：『シマノフスキ』101ページ

³³ コルネル・ミハウオフスキ：『カロール・シマノフスキ 音楽論集 第1巻 (Karol Szymanowski,

1923年から1927年にかけてヨーロッパ各地、アメリカへの演奏旅行を活発に行い、海外で彼の評価は次第に高まっていった。1924年、ニューヨークでストコフスキ³⁴の指揮、コハンスキの独奏で、『ヴァイオリン協奏曲第1番 op.35』が演奏され、1926年6月19日にはワルシャワのテアトル・ヴィエルキで、エミール・ムイナルスキ³⁵の指揮のもとでオペラ『ロゲル王』が初演されている。

(8) 教育者としてのシマノフスキ

1926年、エジプトのカイロ音楽院、ワルシャワ音楽院の両方から院長就任の要請があり、カイロ音楽院の方がはるかに良い条件だったにもかかわらず、シマノフスキは1927年2月、ワルシャワ音楽院院長の職に就く。この頃の心情を、彼は1927年2月24日付の新聞“クリエル・チェルヴォーネ (Kurier Czerwony)”に載せている。

——私がわかってもらいたいと考えているのは、ワルシャワ音楽院が真に深い意味で、音楽文化のスポークスマンとなることである。もちろん現代音楽があげたさまざまな成果を、十分本質的に価値あるものと認める私の基本姿勢からして、この分野における最新の成果も考慮に入れていく。芸術的な伝統主義というのは、もちろん出発点としては大いに私は敬意を払っている。言ってみれば、正しい音楽の教育としてそれは当然であるけれども、我々の目的は昨日ではなく、今日であり、明日である。言い換えれば、すでに過去に上がった成果の中に閉じこもることではなく、創造することだからである——³⁶

しかし急進的な改革をしようとした結果、周囲とうまくいかず、激務と心労で体調を崩し、1929年には院長を辞任、オーストリアのエトラッハ、次いでスイスのダヴォスのサナトリウムで療養生活を送る。1930年夏にはザコパネに戻り、やっと作曲の仕事が出来るようになるが、アカデミーに昇格したワルシャワ国立高等音楽学校から又も学長就任の要請を受けて、9月より再び教鞭を取る。今度はフィテルベルクや、ルジツキなど彼を理解する人々が教授陣にいたが、創作活動を犠牲にしてまでポーランドの音楽のために尽そうとした彼の意図は結局実を結ばず、再び健康を害し、1932年4月辞職する。その間の1930年12月、クラクフのヤギェロン大学から名誉博士号を贈られたシマノフスキは、同じ頃ザ

Pisma Muzyczne, Tom1)』, 439~440 ページ

³⁴ レオポルト・スコトフスキ (Leopold Stokowski, 1882~1977) イギリスで生まれたポーランド系アメリカ人指揮者。ほとんどアメリカで活躍する。1924年当時はフィラデルフィア・オーケストラの指揮者だった。

³⁵ エミール・ムイナルスキ (Emil Młynarski, 1870~1935) 指揮者、ヴァイオリニスト、作曲家。1901年ワルシャワ・フィルハーモニー初代指揮者。後にワルシャワのテアトル・ヴィエルキの支配人。

³⁶ 「音楽院におけるもくろみと若い芸術家の支援の必要性について、学長カロール・シマノフスキ」、『クリエル・チェルヴォーネ』 1927年2月24日 (ヒリンスカ:『シマノフスキ』 153 ページ)

コパネで、“アトマ (Atma)³⁷⁾” に住み始めている。“アトマ”での生活は、シマノフスキにとって一番安らげるものだったようである。イヴァシュキェヴィッチ曰く、“シマノフスキはアトマに居る時だけ、本当に自分らしく居られた”のだろう。

(9) 晩年のシマノフスキ

学長職を辞任してからのシマノフスキは、作曲活動をする傍ら、経済的理由もあり、病弱の体を押しして長期にわたりヨーロッパへ演奏旅行を行う。彼は海外でそれなりの成功を収めていたが、相変わらずポーランド国内での評価は芳しいものではなかった。1934年12月17日にワルシャワであったシマノフスキのコンサートの後、アンナ・イヴァシュキェヴィッチは、夫に宛ててこう書いている。

——フィルハーモニーでのコンサートは... 結局、ひどく衰れっぽい印象を私に与えました。このほとんどがらがらといってもいいようなホール、冷やかな貧しい聴衆、ひどくやつれて青ざめ、舞台の段に始終つまずいているこのカロール、あなたは分からないでしょう、これがどんなに衰れな〔光景〕だったか... (1934年12月20日) ——

38

頻繁な“出稼ぎ”的演奏旅行は、次第にシマノフスキの健康を蝕んでいった。1932年秋からコペンハーゲンのポーランド公使館の書記官、1935年からはブリュッセルの公使館の書記官として赴任していたイヴァシュキェヴィッチは、この頃のシマノフスキの様子について「シマノフスキとの出会い」の中でこのように記述している。

[1934年12月ベルリンでのコンサートで]

——そこではフルトヴェングラーの指揮で、コンサートが催されることになっていた。シマノフスキはそのコンサートで再び『シンフォニー第4番』を弾きたかった。私達はそのコンサートのためにひどい天気の中、コペンハーゲンから到着した、そして、小さくて恐ろしく寒いホテル《アム・ゾー》に、全く生気のない、自信を失ったシマノフスキが... ベルリンではとにかく全てが次々ともつれた。ヒンデミットを《退廃芸術》として演奏するのを禁じられたフルトヴェングラーは辞任し、オーケストラコンサートの開催は疑わしい状態だった。この問題は3日に渡り議論され、結局コンサートは開催されなかった... カロールは熱があった、そしてコペンハーゲンの時よりさらに、膜がかかったような声をしていた... —— (『音楽論集』より、108ページ)

³⁷⁾ シマノフスキが1930~36年まで住んだザコパネの別荘の愛称。現在“カロール・シマノフスキ博物館 (Muzeum K.Szymanowskiego)”になっており、“クラクフ国立博物館 (Muzeum Narodowego w Krakowie)”の一部である。

³⁸⁾ ヒリンスカ：『シマノフスキ』191ページ

[1935年11月リエージュのコンサートで]

——同じ年の秋——11月11日——私がリエージュでシマノフスキに会った時、彼の健康状態は改めて私を不安にさせた。彼はすでにひどく痩せこけていて、声はほとんど出ず、滞在の間ずっと高熱を出してベッドに寝ていた。夜コンサートのためだけ起きていた——（同上、109ページ）

こうしてシマノフスキの健康は蝕まれていき、1936年1月には、南フランスのグラースのサナトリウムに入る。4月に『ハルナシェ』のパリ初演を成功させるが、もうシマノフスキの体には限界が来ていた。その後サナトリウムとホテルを行き来していたが、とうとう1937年3月29日、復活祭の日曜日の真夜中、スイスのローザンヌのサナトリウムで、肺結核と咽頭結核のため、妹のスターシャに看取られて息を引き取った。そして4月7日、クラクフのスカウカ教会に埋葬された。

2——シマノフスキの作品

シマノフスキの作品の量はそれほど多くはないが、その特徴から大まかに3つの時期に分類される。ここではその特徴と含まれる代表作について述べる。

(1) 初期（ロマン主義時代 習作期～1910年頃）

この時期の前半1905年頃、すなわち“若きポーランド”を結成する頃までのシマノフスキは、ショパンやスクリャービンの影響が濃い作品を書いている。彼の曲で作品番号1が付いているのは1899年から1900年に書いたピアノ曲『九つの前奏曲』であるが、シマノフスキはこれ以前の少年時代にすでにいくつかの曲を作曲している。ヒリンスカのアルバムによると、ピアノ・ソナタ2曲、ヴァイオリン・ソナタ1曲、それから兄フェリクスと共同で書いた『金色の頂』、『ロランド』という2つのオペラがあり、テトマイエル、ヴェルレーヌ、ニーチェの詩にも曲を付けたようである。しかし、おそらく革命やその後の戦争の混乱などで手稿が残っているのは、このピアノ曲以降の作品からである。作品番号というとOp.11の『四つの歌曲』あたりまでだろうか。それにしても、まだ10代の少年がニーチェに曲を付けるとは、その早熟さは驚きである。この時期の作品を見ると、ほとんどがピアノ曲と歌曲である。そして歌曲の歌詞は、ほとんどが“若きポーランド”の文学者たちの書いた詩を使っている。Op.2の『6つの歌曲』はテトマイエル、この時期の代表作であるop.5『カスプロヴィチの詩より3つの断章』はカスプロヴィチ、op.7『白鳥』はベーレント、op.11『五つの歌曲』はミチンスキ——すべて“若きポーランド”を代表する詩人たちである。これらの詩人たちの詩には、ある共通の言葉が頻出する。たとえば：**żal** 悲嘆、 **tęsknota** 思慕、 **samotność** 孤独、などである。これらの言葉で描写された風景と、それに適合する心理的な状態、それを並行させて一つの詩的な情景を作る、というのが彼らの詩の特徴である。ここで、ベーレントの小説『朽ち木（Próchno）』のなかにあるソネットを歌詞

として採用した、『白鳥 (Łabędź) op.7』を紹介する³⁹。

もくもくとした雲、嵐を予感させる静寂
鳥が飛んでいる
血に染まったような暁の暗い予感
遠い雲の垂れ込めた疑いの道を指している

私の白鳥よ、その大海原のようなノスタルジーのなかから
自らの飛翔によって神の印を与えよ
白鳥よ、白い夢のさまよえる鳥よ
おお、運命よ、私を占う運命よ！

私の白鳥よ、大海原のような夢想のなかから
存在の奇蹟が夢の中に立ち現れ
美しい悪夢の群がりとなって！

私の白鳥よ、希望のかなたから来た
妄想の生であるおまえは知らせる、
死と、塚の前で歌われる悲しい歌を

静寂、ノスタルジー、夢想。これらの言葉はまさに“若きポーランド”のキーワードである。ポーランドの音楽学者ゾフィア・ヘルマンによると、鳥は自由の象徴であるが、同時にありふれた日常を越えた所にいる詩人の象徴でもある、と言っている⁴⁰。この時ポーランドは独立まであと10数年である。ポーランドの芸術家たちは、何かしらその予兆を感じていたのではないだろうか。しかし厳しい現実と夢との狭間で、何かもがいているような気がしてならない。

もう一つ興味深いのは、この時期の最後1904年に、ソプラノとオーケストラのための品として、『サロメ』を作曲していることである。この年、オスカー・ワイルドの戯曲『サロメ』のカスプロヴィチによるポーランド語訳が出版されている。シマノフスキは、このカスプロヴィチの訳を使い作曲したが、残念ながら出版されずに紛失した。ゾフィア・ヘルマンはこう述べている

——サロメの神秘は、シマノフスキの音楽の中で自己実現を見つけるためにさまよっ

³⁹ J.イヴァシュキェヴィッチ：「カロール・シマノフスキと文学」、121 ページ（『音楽論集』より）

⁴⁰ ゾフィア・ヘルマン：「シマノフスキの時代の文学と音楽のコンテクストの中でのカロール・シマノフスキの歌曲」（『カロール・シマノフスキと彼の同時代の作品における歌曲』より クラクフ、2001 年）

ているモデルニズムのもう一つの要素であろう——⁴¹

シマノフスキはこの頃すでに、リヒャルト・シュトラウスのオペラ『サロメ』を知っていたのだろう。このシマノフスキの『サロメ』はどんな音楽だったのであろうか。この作品が日の目を見ることなく紛失してしまったのは、本当に残念な限りである。

この時期の後半 1905 年あたりから、“若きポーランド”のコンサートを開くため、シマノフスキはドイツやオーストリアに演奏旅行に行く機会が多くなる。バイロイトでヴァーグナーの楽劇を見たり、リヒャルト・シュトラウスやフランツ・シュレツケルの作品を知るうちに、ドイツの新ロマン主義⁴²に共鳴するようになる。彼はウィーンに居を構え、ヤヒメツキが言うところの“大名生活”をしていた。このころのシマノフスキについて、イヴァシュキェヴィッチはこのように分析している。

——ドイツの詩に関するシマノフスキの興味には、本当の関心以外にもう一つ隠れたモチーフがあった。すなわちコスモポリティズムの誘惑にシマノフスキは負けていた。しかし彼はやがて勇気を持って、アメリカ旅行の際にそういうコスモポリタンであろうとすることを克服するのに成功する。というのも、あのウィーンに居た時の“大名生活”というのは、ほとんど何とかしてヨーロッパのあるいは“世界的な名声”を得ようという彼の野心に基づいている。なぜそうなったかといえば国内における“若きポーランド”の最初のコンサートで大きな失望を味わったからであり、ドイツやオーストリアでフィテルベルクと一緒にやった演奏会が国内よりずっと評判が良かったからである。このシマノフスキの過ちは、当時の芸術家が置かれた社会状況、あるいは経済状況を考えると当然である。[中略]シマノフスキはドイツ語のテキストだけの歌曲の場合、たとえば最初のオペラ『ハギート』の場合もそうだけでも、そうすることによって“世界的なマーケット”——ここで私は当時の別の領域から発生した言い方を使うが——により出やすいだろうと考えたことは間違いない。しかし本当の世界的な名声を得るためには、すなわち本当の全人類の宝物となるような価値を生み出すためには、結局は民族との深いつながりを通して自己表現するしかないということをシマノフスキが悟るには、まだまだ長い年月、そして経験が必要である——⁴³

コスモポリティズム⁴⁴、いわゆる世界主義というのは、この時代ひどく悪い意味で使われ

⁴¹ ゴッティフリート・ヘルマン：前掲書

⁴² ロマン主義の伝統に立脚しながら近代音楽の先駆をなした作曲家——エルガー、R.シュトラウス、シベリウス、レーガー等の音楽を指す。(『音楽辞典 楽語』音楽之友社)

⁴³ イヴァシュキェヴィッチ：「シマノフスキと文学」(『音楽論集』より 124~125 ページ)

⁴⁴ 国家や民族を超越して、直接個人を単位として、世界市民による世界社会を実現しようとする思想。コスモポリタンは、コスモポリティズムを信奉する人。(広辞苑第五版、CD-ROM)

ていた。いわゆる根無し草、売国奴というような意味である。おそらくこの時代のポーランド人にとって、三国分割の宗主国の文化にどっぷり浸かっているような芸術家は、ポーランドという国を捨て、ヨーロッパに迎合しただけの許せない芸術家だったのだろう。しかしシマノフスキも、世界的名声を得たい、というような世俗的な感情があったのかと思うと、非常に人間的でかえって親しみを覚える。

この時代のシマノフスキの作品は、明らかにドイツのモダニズムの影響が如実に現れている。歌曲に関しては、デーメル、モンベルト、ファルケ、フーフなど、ドイツの詩人の詩に曲を付けている。ピアノ曲、管弦楽曲を聴いても分かるが、この時代のシマノフスキの作品は、ある意味でイヴァシュキェヴィッチの言うところの完全な“丸写し”状態という感が無きにしてもあらずだと思う。しかし、1人の作曲家が自分のスタイルを求めて模索する過程として考えれば不思議なことではないし、シマノフスキはこのままで終わらなかった、すなわち過去を捨てて自らを変革していった。ドイツ新ロマン主義の片鱗を残しながら、次の創作の時代に移っていくのである。

(2) 中期 (印象主義時代 1911年～1918年頃)

シマノフスキは、1908年、10年、11年、14年とイタリアやアフリカに出かけている。この時代、これらの旅から受けたインスピレーションが作品に大きく影響していることは明らかである。初めての地中海体験は、彼にとってさぞかし衝撃だったことだろう。そこで見た古代文明、オリエント文明の数々は、この時期多くの珠玉の作品となって実を結ぶ。しかしここでまた、イヴァシュキェヴィッチはこのように言う。旅行そのものが直接的な刺激であったことは間違いないが、その旅行中に自分の目で見たものを解き明かしてくれる読書の影響も大きかった、と。1914年から1918年にかけてのシマノフスキは、作曲だけでなくいろいろな本を読み、そして『エフェボス』という文学の創作に打ち込んだ。キリスト教の文化しか知らなかった彼は、古代文明、オリエント文明というような、全く未知なる世界についての深い知識を、読書から得たのであろう。イヴァシュキェヴィッチの言葉を引用する。

——何よりもまず、タデウシュ・ジェリンスキ教授⁴⁵の古典文学の翻訳の数々があった。シチリアの廃墟、ギリシャ文明の遺産、この地中海のいたる所に散在するそれらの意味と言うものを、このジェリンスキの文献は教えてくれた。ディオニソス神の信仰、そしてそれと関連するさまざまな秘儀、あるいは古代においてキリスト教と並び立つ力を持ちえたはずの信仰の意味が解き明かされた。そしてこのキリスト教以外の信仰というものが、シマノフスキの中で重要であったことは疑いもない。〔中略〕そしてこれらの読書から得た知識、自らの回想に残された島のイメージの中から、シマノフスキの小説『エフェボス』執筆という着想、あるいは『デーメテール』『アガーヴェ』と

45 タデウシュ・ジェリンスキ (Tadeusz Zieliński, 1859~1944) 古典文学研究者、随筆家。

いう交響詩、さらにはオペラ『ロゲル王』のアイデアも生まれたのである——⁴⁶

この時代の作品としては、大体 op.24 の『ハーフィズの愛の歌』から、op.42 の『驚嘆すべきムアッジン之歌』までが含まれると考えられる。1911年に作曲された『ハーフィズの愛の歌』という歌曲は、前期後半のドイツ・新ロマン主義から離れていく時期の、過渡的な性格を持っている。題材としてはオリエントの方向であるが、音楽の様式ではまだ後期ロマン派を継承している。シマノフスキは1911年にウィーンでドイツ語訳のハーフィズ⁴⁷詩集を読み、感銘を受けたようである。ちょうどイタリアへの旅で、ビザンチンの文化に触れて感動していた時期である。同じく過渡的な作品である op.25 のオペラ『ハギート』(1912~13) [イヴァシュキェヴィッチは、“『ハギート』こそシマノフスキの中で最もシュトラウスのような楽譜ではないか!”と言っているが]を経て、Op.27 の『交響曲第3番〈夜の歌〉』(1914~16)で中期の作風が確立される。この曲ではミチンスキがポーランド語訳をしたルーミー⁴⁸の詩を使い、op.41 の『四つの歌曲』(1918)はタゴール⁴⁹の詩に曲を付ける、というように、アラブやインドの詩といったオリエンタルな素材が使われている。ピアノ曲では『メトープ op.29』(1915)、『マスク op.34』(1915~16)、『ソナタ第3番 op.36』(1917)、ヴァイオリン曲では『夜想曲とタランテラ op.28』(1915)、『神話 op.30』(1915)、『ヴァイオリン協奏曲第1番 op.35』(1916)など、シマノフスキの代表作といえる綺羅星のような作品がこの時期に創作されている。この中で、頭文字を取って中期の“3M”と言われる『メトープ (Metopy)』、『マスク (Maski)』、『神話 (Mity)』はすべてギリシャ神話や伝説が題材となっている。もちろんこれらはイタリア、アフリカでの“地中海体験”が生み出した産物であることは間違いない。

歌曲としては妹ゾフィア・シマノフスカが書いた詩に曲を付けた『お伽の王女の歌 op.31』(1915)、チュニスやビスクラのミナレット⁵⁰から聞こえる祈りの声を歌にしたような、『驚嘆すべきムアッジン之歌 op.42』(1918) [この曲はイヴァシュキェヴィッチが詩を書いているが、この当時すでに旅行などでイスラム文化圏に行ったことがあったのだろう]、そして12世紀のシチリア王ルッジェロ II世に題材をとった『ロゲル王 op.46』(1918~24)は、不思議

46 イヴァシュキェヴィッチ：「シマノフスキと文学」(『音楽論集』より、127~128 ページ)

47 ハーフィズ、本名シャムス・オッディーン・モハマッド(約1326~1389頃)中世ペルシャ(イラン)最大の抒情詩人。西欧に対する影響も甚だ大きく、ゲーテの有名は『東西詩集』はハーフィズに負うところが多い。スーフィー派回教徒だったために、禁欲、耐乏の生活を守る反面、回教の因習打破に没頭した。(世界名詩集大成 東洋編 19~20 ページ)

48 ジャラーロ・ディーン・ルーミー(1207~1273)ペルシャにおけるスーフィー教義(一種の神秘主義)の頂点を代表する詩人で、学者としても当代随一の称がある。(同上 386 ページ)

49 ラビンドラナート・タゴール(Rabindranath Tagore 1861~1941)アジアで初めてのノーベル文学賞を受賞したインド近代の代表的詩人。詩聖としてもさることながら、小説、戯曲、音楽、絵画、思想、哲学など優れた才能はあらゆる方面に及んだ。インド国歌の作詞作曲者としても名高い。

50 イスラム教礼拝堂(モスク)の外郭に設ける細長い塔。1~6基を置く。露台をめぐらし、礼拝の定刻になると、ここから礼拝の呼びかけ(アザーン)を行う。光塔。(広辞苑第5版)

議な雰囲気を持ったオペラである。

このように見ていくと、結論としては1911年から印象主義的な曲が生まれるが、それはまだロマン派時代の過渡期であり、1914年から1918年くらいが中期の傑作を生み出した時期と考えられよう。

この印象主義時代のシマノフスキの創作において、もう一つ忘れてはいけないのはタデウシュ・ミチンスキの影響である。前に書いたように、ミチンスキは“若きポーランド”を代表する作家の一人であり、初期表現主義の先駆的な芸術家である。彼の小説の中では、さまざまな哲学的・宗教的な思想が結び付いている。グノーシス派⁵¹、スペインの神秘主義、ポーランドのメシアニズム⁵²、汎スラヴィズム⁵³や、ビザンチンの歴史に取材した小説、シュールレアリズムの先駆的な詩を書くなど、非常に幻想的で神秘主義的な小説を書いている。イヴァシュキェヴィッチは、シマノフスキの作曲の過程において、第一次大戦初期（すなわち1914～16）にはイタリアよりミチンスキの影響が強く出て、南国の思い出が再び力を増してくるのは1917年のエリザヴェートグラーフ幽閉から後のことであると言っている。しかし、1914年から18年にかけて作られた曲を見ていくと、私はそうはっきりと区切りを付けられないような気もする。しかし前書きで触れた、私の“シマノフスキ体験”の第一歩である、『ヴァイオリン協奏曲第1番』は親友のヴァイオリニスト、パヴェウ・コハンスキのために作曲されたものであるが、この曲は間違いなくミチンスキの詩からインスピレーションを得たようである。Z.ヤヒメツキはこう書いている。

——… シマノフスキは奇妙奇天烈な詩（T.ミチンスキの『五月の夜』）を自らの大胆な作曲のプログラムとして選択したのである。詩の67行目で大臣の娘の名前が出てくる：《天空にタリスマン〔守護星〕が煌いている、シェヘラザードのアメジスト色の夜に、アブデラハムが愛する人のために造った、という柱廊をいつしか私はさまよい歩いて…》エフェメリードたちの踊りのために、パンは櫂の木の上でうきうきとパンフルート〔葦笛〕を吹く。永遠に若く神聖で、なまめかしい朝顔のような口に倒錯されながら——⁵⁴

⁵¹ キリスト教の異端思想。ヘレニズム思想とキリスト教が混じったようなもので、ビザンチンの東方教会にある。人間が肉体・物質世界から浄化され、自分が神であることを認識することで救われると説く。（広辞苑第五版）

⁵² ポーランド自身がメサイア（救世主）である、という思想。

⁵³ 共通の言語・文化を持つスラヴ諸民族の連合という思想。その起源は18世紀末から盛んになったスラヴ民俗学の復興にもとめられ、本来はスラヴ文化の優秀性を主張するロマン主義運動であった。〔中略〕カトリック教徒であったポーランド人の汎スラヴ主義はいくぶん異なっており、反ロシア的色彩がつよく、連邦制の民主的原則を特に強調した。（世界大百科事典 18巻、平凡社、1971年）

⁵⁴ Z.ヤヒメツキ：『カール・シマノフスキ これまでの作品の特性』クラクフ、1927年、42～43ページ（ヒリンスカ：『シマノフスキ』より78ページ）

この詩を見ても、かなり個性的な作家であるということがわかるが、この『ヴァイオリン協奏曲第1番』を聴いた時、私の脳裏に浮かんだのは、何故かザコパネで歩いたタトリの山々の風景であった。まさかこのような作品から受けた印象から生まれたとは本当に驚きである。しかしミチンスキもザコパネに住んでいた。1914年冬のシーズンをザコパネで過ごしたカロールは、シュピース宛の手紙の中でそのことに触れている。⁵⁵ ミチンスキもこの時代の文化人に違わず、山岳地方にポーランドの根源を求めていたし、そのミチンスキの影響を受けたこの曲からザコパネを連想したのは、あながち的外れではないのでは、と思ってしまう。

以後エリザヴェートグラードでの幽閉生活という苦難の時を経て、シマノフスキは次の創作の時代に入っていく。

(3) 後期 (ポトハレ様式時代 1920年～1934年に書いた最後の作品まで)

国分割により国家が消滅して、123年を経て1918年11月にやっと実現したポーランドの独立は、シマノフスキの音楽家としての人生に大きな影響を及ぼしたに違いない。もしポーランドが独立していなかったら、彼はポーランドに帰ってきただろうか。若い頃ワルシャワであれだけ散々非難された作曲家が、もう一度ポーランド音楽の未来のために尽くそう、と思っただろうか。そして、ポーランド的なものを主張しながら、国際的に通用する作品を生み出す、という目的が果たせたであろうか。その後のポーランドから、ルトスワフスキやペンデレツキのような素晴らしい作曲家が生まれていることを考えた時、私はこの19世紀から20世紀の転換期という、世界的にもさまざまな文化の潮流が生まれたこの時期に、シマノフスキがポーランドに残した業績の大きさは計り知れないと思っている。

1919年、エリザヴェートグラードで『エフェボス』を完成させ、ワルシャワに出てきたシマノフスキは、1921年夏、『スウォピエヴェニエ op.46 bis』という歌曲を完成させる。この歌曲は⁵⁶ユリアン・トゥーヴィムの詩によるもので、5曲の歌から成っている。それぞれの曲には、第1曲:「スウォヴィシエン」、第2曲:「緑の言葉」、第3曲:「聖フランチシエク」、第4曲:「スイカズラの館」、第5曲:「ヴァンダ」、という題名が付いている。これは、シマノフスキにとって最大の目的だった“真にポーランド的な曲”を作る最初の転換点となった、重要な作品である。この曲に関しては、シマノフスキ全集第20巻(PWM)の中で、アダム・ノイエルが書いている作品の解説を紹介したい。

—— “トゥーヴィムの奇怪な詩につけた奇怪な歌”の中で、シマノフスキは“純血の”
(彼に言わせれば)古ポーランド的な要素を音楽の中に結晶化させ、芸術的に一般化

⁵⁵ ヒリンスカ:『シマノフスキ』62ページ

⁵⁶ ユリアン・トゥーヴィム (Jurian Tuwim 1894~1953) 詩人。1916年から19年まで、学生雑誌“プロ・アルテ・エト・ストゥディオ (Pro arte et studio)”の協力者。1918年文学キャバレー“ピカドール (Picador)”の共同所有者。スカマンデルグループのリーダーの一人。

しようとする試みを行っている。「緑の言葉」、「スイカズラの館」にあるような呼びかけ、あるいは「ヴァンダ」にあるような嘆き、あるいは「緑の言葉」に出てくるような叫び、あるいは「スウォヴィシェン」に出てくるような自然の模倣、といった人間の行為のなかで、遡れる最も古いポーランド語（もちろんこれは想像上のものであるが）の響き、音楽的身振りを再現しようとしたものである。又ここには「聖フランシシエク」のように、農民の歌と教会の歌が一つの国民的伝統の中に合流して残っているような、かつての古い旋律も聴き取ることが出来る。インスピレーションの源泉は、疑いもなくユリアン・トゥーヴィムのテキストであるが、そのテキスト自身が造語的機能を持つと同時に、原詩自体が音楽化されている。つまりトゥーヴィムのテキストに音楽が内在している、と考えられる。従って、ミェチスワフ・トマシェフスキが論証しているように、作品の響き、構造、表出、意味においても、あらゆる分野で言葉のレベルと響きのレベルの完全な相互作用を芸術的に目指す、という方向性がある――57

この分析は非常に興味深い。“レヒツコシチ (lechickość)” と “音楽の内在した言葉” を持つ詩に、シマノフスキは音楽を付けているのである。彼は、自分の新しいスタイルを模索するのに、まず “古いポーランド的なもの” すなわち “レヒツコシチ” の中に何かを求めたのであろう。それはまず “古ポーランド語” であり、最も原始的な人間の行為であり、かつての古い旋律であり、昔の伝説であったのだろう。その結果、トゥーヴィムの詩がシマノフスキの模索と一致したのである。

“レヒツコシチ” とは言語学的には、西スラヴ語のグループを指すのだが、もともとひとつのレフ語というのがあったのではないかと、言われている。これについては『言語学大辞典 第4巻 世界言語編 (下-2)』から “レフ諸語 (Narzeczna lechickie, Grupa lechicka)” の記述を一部抜粋する。

——インド・ヨーロッパ語族、スラブ語派、西スラブ諸語の中の一群の言語をまとめてよぶ呼称。スラブ語派の立場からみると西スラブ語の方言という意味の呼称になるが、そこに所属する1つ1つの言語、たとえば、ポーランド語やボラブ語の立場からみると、レフ諸語、あるいはレフ・グループという意味の呼称になる。

スラブ語派の中でも、西方群は分散の程度が東方群や南方群より激しく、すでにスラブ祖語の中にその傾向があったと見なされている。また、スラブ祖語崩壊後の歩みの中で、西スラブ諸語の一部においては、逆に収斂の動きもあって、その変遷は単純ではない。

学者により、細部でいろいろな相違があるが、大体のところでは一致している見解によれば、西スラブ諸語、すなわちスラブ語派の西方群は、1) レフ諸語、2) ソルブ諸語、

57 楽譜『シマノフスキ全集 第20巻 (歌曲)』 PWM、クラクフ、1984年、序文14ページ

3) チェコ・スロバキア諸語、に分類される。このうち 2 上ソルブ語と下ソルブ語、3 はチェコ語とスロバキア語のそれぞれ 2 つに分かれ、この所属については疑問はない。しかし、レフ語の内容にはいろいろ異説があり、しかも、この 1 つの言語特徴の一部は、下ソルブ語とも共通するものがある。

レフ諸語には、現在は死滅した、レフ諸語中の西のグループ（その中で代表的なのはポラブ語である）と、東のグループがある。カシューブ方言は、その代表であるポーランド語とは別の、独立した 1 つの言語と見なされたこともあったが、現在ではポーランド語の一方言と見なされている。このカシューブ方言は、ポラブ語を含む西のグループとポーランド語との中間に立っている。〔後略〕——⁵⁸

シマノフスキもトゥーヴィムも、明らかにこの言語学的概念を意識していたと思われる。“レヒツコシチ”の語源は、スラヴの民話で古代の建国神話にも関わっている。ある三兄弟がいて、“レフ”がポーランドを作り、“チェフ”がボヘミアを作り、“ルス”がルーシを作ったという話である。もちろんこれらは人の名前であったのだが、名前そのものが国を指している。“レフ”は“ポーランド”であるが、“レヒツキ (lechicki)”が形容詞で、“レヒツコシチ (lechickość)”が名詞である。これを訳せば、“レヒツキ=ポーランド的な”、“レヒツコシチ=ポーランド的なもの”という概念になる。もちろんこの“ポーランド的なもの”というのは“昔の古いポーランド”のことである。

『スウォピェヴニェ』の“レヒツコシチ”について、アダム・ノイエルはさらに述べている。

——先に述べたような第 1 次的な要素以外にさらに農民の歌、そしてその中には山岳民族の歌と低地に住む農民の歌のある種のアスペクトがもう紛れ込んでいる。更にかなり加工されているけれども、国民的な音楽の要素も紛れ込んでいるので、作曲家の言葉を借りれば、《ポーランド人種の精神の反映》としてしかこれを捉えることが出来ない——⁵⁹

すなわち“レヒツコシチ”という概念は、様々な要素が絡み合っていて、最終的にどういう形態かという、現在の（シマノフスキの生きていた時代、すなわち 20 世紀）ポーランド人を、人種として捉えたところの精神を映し出すもの、ということなのだろう。そして「聖フランチシェク」においては、すでにポトハレの要素であるグラル音楽の旋律を引用している。1 つはヒビンスキ⁶⁰によって採譜されたサバワの旋律（この旋律は後に『ハルナシェ』の冒頭でも使われる）であり、もう 1 つは有名なグラルの歌の引用である（これ

⁵⁸ 『言語学大辞典 第 4 巻 世界言語編（下-2）』三省堂、1992 年 1 月

⁵⁹ 脚注 57 参照

⁶⁰ アドルフ・ヒビンスキ (Adolf Chybiński 1880~1952) 音楽学者、ルヴフ大学、ポズナン大学教授。ポトハレ民謡の専門家。

は『ハルナシェ』の第2場の冒頭の合唱でも使っている)。

原始、そして自然への回帰、という点においては、ストラヴィンスキーの影響も見逃せない。『春の祭典』について、ストラヴィンスキーの1912年の書簡にはこう書かれている。

——私が望んでいるのは、私の作品が、人間と大地の深い結びつき、人間の生命と大地との深い結びつきという感情を伝えてくれるということです。私は簡素なリズムでそこに到達しようと試みました——⁶¹

ストラヴィンスキーの影響は、シマノフスキのこの最後の時期の作品に最も反映しているのではないだろうか。『ペトルーシュカ』における民謡の扱い方、『春の祭典』における原始的リズムは、『ハルナシェ』においても部分的に感じ取ることが出来る。しかしストラヴィンスキーが、“リズム”の作曲家だったのに比べて、シマノフスキはあくまで“旋律”の作曲家であったが。ストラヴィンスキーは彼の代表作であるバレエ音楽『火の鳥』『ペトルーシュカ』『春の祭典』を1910年、1911年、1913年にそれぞれ初演しているが、すでにシマノフスキは1913年秋、ルービンシュタインと『ペトルーシュカ』を連弾で演奏しているし、彼の音楽に非常に感激している。1914年7月2日のシュピース宛の手紙では、ストラヴィンスキーと知り合ったことを喜んでいる。そして1921年5月再びパリでストラヴィンスキーに会い、バレエ音楽『結婚』の断片を聴かせてもらっているが、これは『スウォピェヴニェ』を作曲した時期とほぼ重なっている。そしてシマノフスキは1921年夏ワルシャワで、ストラヴィンスキーと彼の音楽について、熱狂的な記事(未発表)を書く。この記事には、シマノフスキ自身の方向性をも示唆するような箇所があり、興味深い。少々抜粋してみよう。

——彼の10年ぐらい前から西欧の芸術界においては、《ストラヴィンスキー》という名前の響きそのものが激しい戦いの合言葉であり、万能の剣でもあった、ほとんどある人々にとっては——新しい音楽の“誕生”、ある人々にとっては音楽の“死”を意味するシンボルとなってきた。[中略] ストラヴィンスキーの主な作品を年代順に見てみると、自らの形式を求める戦い、自らの絶対的な創造の自由を求めるたゆみない不撓の跡がくっきりと覗かれる——⁶²

この時代生きていた芸術家たち(音楽家だけではなく、様々な分野においても)にとって、ストラヴィンスキー、そして延いてはディアギレフ率いるバレエ・リュスから何がしかの衝撃を受けたことはきっと間違いないと思う。すでに1970年代になっていたが、ストラヴィンスキーの『春の祭典』を初めて聴いた時、私自身この曲の持っている“破壊的な

61 デームリング作、長木誠司訳：『ストラヴィンスキー』55ページ

62 ヒリンスカ：『シマノフスキ』114ページ

生命力”とでも言うようなリズムと旋律に仰天したものである。そしてこの記述は、正にシマノフスキ自身がそうであったと私は思う。

——我々にとって彼（ストラヴィンスキー）の作品を知る上で特に大事なのは、何と言っても彼が自分の音楽で、国民文化的な要素に対してどのような姿勢をとったか、という観点である。かつて我々においてはショパンがそうであったように、彼もまた自分の魂の最も深い部分にインスピレーションを探し、ということが続けた結果、何世代にも渡って、口伝えに受け継がれてきたさまざまな人種的な特徴に、最終的に行き着かざるを得なかった、それが言ってみれば彼の宿命である。一見すれば、ただ農民の民俗衣装を着せただけのようなモチーフ、それに対して軽蔑を持っていたにもかかわらず、その中に自らの強力なヴィジョンを刻むことの出来る、かけがえのない鉱脈を探し当てた——⁶³（未発表記事からの抜粋、手稿のコピーより）

要するに、最初からいかにもフォークロアをスローガンにしたらだめで、個人の内面において自らの魂の表現を探求していった結果、自分がポーランド人だった、ロシア人だった、という民族的な伝統にぶつかってしまった、という順序でなければいけない、ストラヴィンスキーもショパンもそうであった、という主張である。ドイツ新ロマン派、イタリアで感じた東方への憧れを経て、シマノフスキも又、自分の帰結すべき方角を見出したようである。

この時期の作品の特徴は、大きく分けて2つある。すなわち“宗教的な音楽”と“民俗音楽”である。この“宗教的な音楽”では、歌詞としてラテン語の決まった型がある〈スタバート・マーテル〉や、カトリック教会の礼拝の形式である〈連禱〉を、ラテン語ではなくポーランド語にして使っている。そして響きとしては、中世やルネッサンス期に栄えていた教会旋法や、古いポーランドの宗教音楽の影響も感じられる。もう1つは“民俗音楽”からのインスピレーションを受けている曲である。それは山岳民族の音楽で、その中でも“ポトハレ地方の音楽”である。

この最後の時期は、一般的に“民族様式時代”と呼ばれている。しかしイヴァシュキェヴィッチによると、アドルフ・ヒビンスキは“ポトハレ時代”と呼んでいるという。イヴァシュキェヴィッチはこちらの呼び方を採用したい、と述べているが、その理由として、歌曲『クルピエ地方の歌』においても、シマノフスキはポトハレ地方（“シャフラーリ（Szaflary）”と“ムジャシフレ（Murzasichle）”の間）から生じたように扱っているからだ、と言っている。“シャフラーリ”はザコパネから北に20キロ程、“ムジャシフレ”はザコパネの東5キロ程の場所で、どちらもザコパネと同じマウオポルスカ県に属する。ちなみに“クルピエ地方”というのは、ポーランド中東部“マゾフシェ地方（首都ワルシャワはマ

⁶³ ヒリンスカ：『シマノフスキ』115 ページ

ゾフシェ地方である)” 北部の森林地帯の地域である⁶⁴。シマノフスキは、ポトハレ地方以外の民衆音楽を素材に用いてはいないのかもしれない。この論文で、私はヒビンスキの呼び方、すなわち“ポトハレ時代”を採用したい。私が聴く限り、後期のシマノフスキの音楽は、ポトハレという限定された地方に素材を求めていると思うからである。すなわち *ludowość* である。いずれにしてもシマノフスキは最後の時期に、“宗教的素材”と“民俗的素材”の中に“レヒツコシチ”を求めたのであろう。

宗教的な音楽としては、まず混声合唱とオーケストラのためのオラトリオ『スタバート・マーテル op.53』(1925~26) が代表作である。これはパリでポリニャック公爵夫人により委嘱され、イヴァシュキェヴィッチのテキストを使い『農民レクイエム』という題になるはずであったが、最終的にはもともとあるラテン語の〈スタバート・マーテル〉のポーランド語訳(ヤンコフスキによる)を使った。イヴァシュキェヴィッチはこう言う。

——シマノフスキは最終的に『スタバート・マーテル』の中世のセクエンティア〔続唱⁶⁵〕を、美しい粗い手触りの木の感じのする、チェスワフ・ヤンコフスキ⁶⁶のラテン語からポーランド語への訳を用いて、本当の意味での感動的な民衆性を獲得した——⁶⁷

民俗的な作品としては、この論文で取り上げたバレエ『ハルナシェ op.55』(1923~31) が代表的な作品であるが、他に『交響曲第4番〈協奏交響曲〉 op.60』(1932)、『ヴァイオリン協奏曲第2番 op.61』(1932~33)、ピアノ曲では『20のmazurka op.50』(1924~25)、そして彼の最後の作品となった『二つのmazurka op.62』(1933~34) が挙げられる。私がここで強調したいのは、シマノフスキはポトハレ民謡をそっくりそのまま用いて、安易に民俗的な音楽を作ったわけではない、ということである。もちろん部分的に採用されているところはあるが、民謡はあくまで作曲家のインスピレーションの源泉となったのであって、その荒削りな石ころのような素材は、シマノフスキの手によって芸術音楽に昇華されている。それは決してショパンに劣っていないと思う。最後に、1936年11月15日付け、雑誌“アンテナ”46号のインタビューでのシマノフスキの言葉を紹介する。

⁶⁴ この地方の住民は、近隣の住民から“クルピエ”と呼ばれていた。なぜなら、彼らは樹木の皮革あるいは松の木の根でつくった靴 (*kurp*) を履いていたからである。この靴は丈夫ではないが、軽くて履き心地がよかった。旅に出る時など、クルピエ地方の人びとは、このモカシン型の靴を2、3足持って出かけ、持ち合わせがなくなると、木によじ登って皮革をはぎ、新しい靴を編んだと伝えられる。(石山 彰：『ポーランドの民族衣装』 恒文社)

⁶⁵ 続唱 (*sequentia* ラテン語) グレゴリオ聖歌においてトロース (進句) の最古の最重要な類型。〔中略〕現在ミサ曲中にはディエス・イレー等5曲だけが残されている。(音楽辞典 楽語、音楽之友社)

⁶⁶ チェスワフ・ヤンコフスキ (Czesław Jankowski, 1857~1929) 文学者、ジャーナリスト、翻訳家、社会活動家。

⁶⁷ イヴァシュキェヴィッチ：「カロール・シマノフスキと文学」(『音楽論集』より、127ページ)

——フォークロアに自分を限定することには反対です。(中略) 作曲家の民族性は民俗音楽を利用するかどうかという問題ではないでしょう。その一番いい例がショパンです。皆さん私が民謡に取材していると言い立て過ぎる気がします——⁶⁸

⁶⁸ ゴッティエ・ヘルマン:「シマノフスキと同時代の文学と音楽のコンテクストにおける、カール・シマノフスキの歌曲」(『カール・シマノフスキと彼の同時代人の作品における歌曲』より、20ページ)

第二章 バレエ『ハルナシェ』分析

(J. イヴァシュキェヴィッチの論文「カロール・シマノフスキの“ハルナシェ”」

『ハルナシェ、1幕2場のグラル・バレエ op.55』PWM 版スコア(1985年)をもとに)

1——『ハルナシェ』誕生の背景

(1) シマノフスキとポトハレ

シマノフスキとポトハレとの結びつきは、いったいいつからなのであろうか。

それを論ずる前に、グラル、ポトハレ、について、東京外語大の卒業生である阿部優子さんの卒業論文から、一部引用させていただこうと思う。

——民族的、方言的、地域的に、ポーランド南部、カルパチア山脈西端の山岳地帯の住民をグラル人 (Górale)⁶⁹と呼ぶ。「グラル」という名称は、西から、シロンスク (英語名: シレジア、ドイツ語名: シュレージェン) と接しているチャデツキェ (Czadeckie, スロヴァキア語: キスツェ)、オラヴァ (Orawa)、ポドハレ (Podhale)、スピツシュ (Spisz) に住む人々の総称であり、これらの地域で話されている方言をグラル方言と呼ぶ。上記の地域のうち、ポドハレ以外はいずれもポーランドとスロヴァキアにまたがっている。これらの地域はカルパート文化圏とよばれ、その特徴はポーランド農耕文化とスロヴァキア、ハンガリー (マジャール)、バルカンの文化が統合されたものといわれる——⁷⁰

——ポドハレはポーランド最南端の都市「ザコパネ」(Zakopane)を中心とした地方。(中略) カルパチア山脈の最北端のタトリ山脈の中で、幾分平らな土地に位置することから、Podhale という地名が付けられた。正式名称はオラフスコ・ポドハランスキェ盆地。西ベスキーディー山脈とタトリ山脈の間の広大な渓谷である。チャルヌィ・ドゥナイェツ川とタトリ山脈が境界線となっている。(中略) ポドハレ地方は標高平均約 850 メートルでおもな樹木は松。〔後略〕——⁷¹

ザコパネ(Zakopane)はマウオポルスカ県、タトリ郡に属し、人口約 30,000 人 (2004 年 10 月現在) の美しい町である。この町が知られるようになったのは、医者であるティトウス・ハウビンスキ⁷²が結核患者の療養のためにこの土地を使い、1886 年に保養地の指定を受けてから、1920 年代には多くの知識人がポトハレ文化に関心を持ち、芸術の創造を行い、ある

⁶⁹ [原注 1] グラルという語の語源は *góra* 「山」で、元来は「山の民」を意味する。

⁷⁰ 阿部優子: 1995 年度卒業論文『ポーランドの地域方言と地域文化 (ポトハレ地方)』8 ページ

⁷¹ 阿部優子: 前掲書

⁷² ティトウス・ハウビンスキ(Tytus Chałubiński, 1820~1889) 医者、自然科学者、タトリの自然と山岳文化の研究のパイオニア。

人は永住してしまう、という具合で、文化の発信の拠点のような役目を持っていた。その頃ザコパネにいた人々として、⁷³カロールとゾフィア⁷⁴・ストリエンスキ夫妻、ラファウ・マルチェフスキ⁷⁵、スタニスワフ・イグナツィ・ヴィトキェヴィチ（ヴィトカツィ）⁷⁶、ヤン・カスプロヴィチ、ステファン・ジェロムスキ、など他にも多々挙げられるが、シマノフスキも1922年から頻繁にザコパネに滞在するようになる。

さて話を戻すが、シマノフスキは1919年にウクライナからポーランドに移住して初めてポトハレ地方の芸術、山人の音楽に興味を持った、と一般的には考えられているが、シマノフスキとザコパネとの結びつきはかなり早いうち（子供時代）から絶えずあったし、もしかすると作曲家の魂の奥深くでずっと離れずにあったものだ、とイヴァシュキェヴィッチは言っている。すなわちシマノフスキは、パデレフスキ⁷⁷の『タトリのアルバム Album tatrzańskie op.12』（1883~84）や、クレチンスキ⁷⁸の『ザコパネとポトハレの民謡集 Melodie zakopiańskie i podhalańskie』（1888）を知って、オリジナルなものに興味を持ったのではなく、その逆で、オリジナルなものを知っていたからそれらの作品に興味を持った、と言うのである。アドルフ・ヒビンスキは、1919年にシマノフスキがエリザヴェートグラードからワルシャワへ行く途中ルヴフに寄り、山人の音楽のオリジナルなものを聴き、それについて彼（ヒビンスキ）に細かく聞きただしていることから、“シマノフスキの中に、最初にグラル音楽の種を蒔いたのは自分である”と言っているが、イヴァシュキェヴィッチは“それは全く彼の間違いである”と断じている。グラル音楽の研究というヒビンスキの功績は認めるが、シマノフスキはすでに子供の頃からザコパネに親しんでいたのもあって、“ヒビンスキのおかげ”ではないと言うのである。これは単純なことのように見えるが、シマノフスキがグラル音楽にたどり着いた訳を考える上では、とても重要なことであると思う。

カロールの母アンナの妹ヘレナが1890年頃結婚してザコパネに住んでいたが、アンナは子供たちを連れて何度もザコパネに行っていた。その時カロールは、サバワ⁷⁹やバルトシ⁸⁰自らが歌う山人の音楽を、おそらく聴いたであろう。そして1906年11月、当時ザコパネのサナトリウムで過していたいとこのアネタ・タウベを見舞った際、シマノフスキのコンサート

⁷³ カロール・ストリエンスキ（Karol Stryjeński, 1887~1932）建築家、1919年からザコパネの木工学校の校長を務める。

⁷⁴ ゾフィア・ストリエンスカ（Zofia Stryjeńska, 1894~1976）舞台装置家

⁷⁵ ラファウ・マルチェフスキ（Rafał Malczewski, 1892~1965）画家

⁷⁶ スタニスワフ・イグナツィ・ヴィトキェヴィチ（Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1885~1939）戯曲作家、散文作家、哲学者、画家。

⁷⁷ イグナツィ・ヤン・パデレフスキ（Ignacy Jan Paderewski, 1837~1941）ピアニスト、作曲家、政治家（1818年11月ポーランド独立後、最初のポーランド首相）

⁷⁸ ヤン・クレチンスキ（Jan Kleczyński, 1837~1895）ピアニスト、教育者、グラル音楽についての研究の創始者。

⁷⁹ サバワ（Sabała, 本名 ヤン・クシェプトフスキ Jan Krzeptowski, 1809~1893）若い頃はズブイニクや密猟者となったが、その後山の案内人、語り手、楽士となる。

⁸⁰ バルトウオミエイ・オブロフタ（Bartłomiej Obrochta, 1850~1926 通称バルトシ）山岳地方の音楽家、弦楽奏者。グラル音楽の楽団を作った。

が行われたようである⁸¹。これは、シマノフスキの曲の最初のコンサートであったという。これらの事から考え合わせても、きわめて大事な思い出となり、その思い出がザコパネを忘れがたいものにしたに違いない、とイヴァシュキェヴィッチは述べている。

シマノフスキは1913/14年の冬のシーズンをザコパネで過しているが、この時のザコパネに関する印象について、1914年1月20日付けのシュピース宛の手紙にこう書いている。

——ここは美しくとても快適だけれど、でもどのくらいここにいられるかはわからない。雰囲気不思議によそそしく感じられてしまう。ここにはポーランドのエリートたち、つまりジェロムスキやミチンスキ等々が居るっていうのに。彼ら一人一人はとても好きだし——ジェロムスキに関しては好きという以上ですらあるけれど——でも皆が一緒だと、重苦しい雰囲気が生まれてし... 今日までアルトゥールと一緒に楽しく過ごしていたのだが、彼ももう今日発ってしまった... ——⁸²

この時の滞在では、ザコパネの雰囲気をあまり好きになれないような様子が伺えるが、その後1922年からたびたびザコパネを訪れるようになってからは、“1922年以來（ずっと）シマノフスキは《ザコパネなしで生きることは出来ない》ほど、ザコパネと深く結びついていた”⁸³ という。1914年というと、シマノフスキがイタリアに夢中になっていて、その影響を受けたと言われる中期の作品を次々と生み出していた頃である。この時のシマノフスキにとっては、興味の対象が違っていた。それから第一次世界大戦、ロシア革命、ポーランド独立など苦難の時を乗り越えた後、またもやワルシャワのコンサートでの冷たい扱い、不毛のアメリカ旅行などに傷つきザコパネに立ち寄った時、彼の心の奥深い所で脈々と生きていたグラルの文化、ポトハレの音楽が、シマノフスキにとって新たな意味を持ち始めたのであろう。そして、ワルシャワでの煩わしい事から逃れられ、自分の芸術創造において理想的な環境にあるザコパネに居る時だけが、シマノフスキ自身心からリラックスできたのである。“ポトハレは彼にとって新しいものではなく、自分の故郷に帰って行ったのである。”——イヴァシュキェヴィッチ

（2）ポトハレの人々とグラル音楽との関わり

シマノフスキは、出来る限りザコパネに滞在し、“グラル生活”にどっぷり浸っていたが、その中には山岳住民との深い触れ合いがあった。物質的には貧しいが、厳しく、そして美しいポトハレの自然の中で育まれ、豊かな感受性を持っている山の民をシマノフスキは心から理解しようとした。ポトハレ音楽の本質、というものをシマノフスキに教えた山の

81 スタニスワフ・ゴラホフスキは彼の著書『シマノフスキの生涯と作品の年譜』クラクフ、1960年、220ページ、のなかでエンジニアのグニャズドフスキの情報として発表している（イヴァシュキェヴィッチ：「カロール・シマノフスキの“ハルナシェ”」485ページ）

82 ヒリンスカ：『シマノフスキ』62ページ

83 ヒビンスキ：『シマノフスキとポトハレ』PWM、1980年、15ページ

民として、重要な人物が二人挙げられる。

エラ・リタルドーヴァ（ヘレナ・ゴンシェニーツァーロイ）と、バルテク・オブロフタ（バルトシ）である。エラは、才能と美貌を合わせ持った山の娘で、民俗音楽と舞踊のグループを組織し、演奏していた。そして当時シマノフスキが住んでいた別荘“リンバ”に何度となく通い、いろいろなメロディーを歌って聞かせたという。シマノフスキはそれらのメロディーをノートに書き留め、『ハルナシェ』の素材に使っている。1923年4月、彼女はミェチスワフ・コズウォフスキ（イエジー・リタルド）⁸⁴と結婚したが、その時カROLは花婿介添人であり、有能ないわば“仲人役”を務めた。

もう1人の人物、バルトシは、当時は年老いたヴァイオリン弾きであり、最も素晴らしい楽団の指導者であった。ヒリンスカの『シマノフスキ』の中には、バルトシとその音楽を聞いた時のシマノフスキの驚愕した様子が良く分かる記述がある。

——シマノフスキは、この感じの良い、弱々しい雰囲気のある老人を最初からとても好きになった。いつもユーモアと活気に満ち溢れていて、彼らの前で山人のジョークをふり撒いている真っ白な髪の毛、痩せこけたバルトシは、我々の時代まで生き長らえた、すでに数少ない昔気質の農夫の唯一の人であった。利口で、天性の知性に恵まれている彼は、まず何よりも素晴らしい楽士として、シマノフスキの興味をそそった。このような機会には切り離せないウォッカ——それはバルトシの目を輝かせた——を持って、ついに私たちがオブロフタの部屋に集まった時、家長に率いられたオブロフタ楽団が、彼らの楽器を手に取り、軽く掻き鳴らしながら調弦し、弾き始めた。それは何という音楽だったろう！

カROLは足を引きずりながらいつもの巻きタバコ用ホルダーを手に、次々とタバコに火を付け、続けざまに吸いながら広々とした部屋を歩き回り、耳をすませ、楽士たちの指に見入り、できるだけ面白い、独創的なパッセージを求めて耳をそばだて、この奇妙で素朴な旋律を切り離し、個々の構成分子に分解した。スタシ・ミェルチンスキとシマノフスキは、水を得た魚のようだった。

（カROLに）頼まれてバルトシがメロディーを繰り返した時、各々の回において違う主要旋律の変化に、カROLが驚いたことを私は記憶している——この、彼の演奏はある種の即興である——とカROLは言い切った——⁸⁵

そしてヴァヴジニェツ・ジュワフスキ⁸⁶は1932年、山人たちのダンスパーティーでシマ

⁸⁴ ミェチスワフ・コズウォフスキ Mieczysław Kozłowski (イエジー・リタルド Jerzy Rytard 1899~1970) 詩人、散文作家。

⁸⁵ イエジー・リタルド：『カROL・シマノフスキの回想』1947年、PWM（ヒリンスカ：『シマノフスキ』123~124 ページ）

⁸⁶ ヴァヴジニェツ・ジュワフスキ (Wawrzyniec Żuławski, 1916~1957) 作曲家、音楽評論家、教育者、登山家。

ノフスキを見つけ、彼がどれだけの深い感動を味わっていたかを書いているが、ジュワフスキ自身、この音楽と踊りには驚くべきことに強い印象を与える力——すなわち原始の、遠い昔の祖先に通じる力が存在する、と述べている⁸⁷。

私は今回シマノフスキ、及び『ハルナシェ』を研究するに当たり、音楽に関しては山岳地方、特にポトハレ地方の音楽を録音した CD やテープをいくつか手に入れ、踊りについては留学中ポーランドで見た“シロンスク”（民族舞踊団）の記憶や、ビデオに録画されているオリジナルなものいくつか、そしてモニューシュコ⁸⁸のオペラ『ハルカ』の中で踊られる“山人たちの踊り”などを見た。確かに独創的であり、特に目で見ると感動的でもある。しかし、イヴァシュキェヴィッチも言っているが、ポトハレ音楽そのものはやはり単調で、たとえ旋律が違っていても同じような音楽に聞こえてならなかった。同じようなリズム（2/4 拍子）、ハーモニー（3度）、低音の無限に続く空虚 5 度…正直言えば、シマノフスキが何故このグラル音楽にこんなに感動したのが解らなかつたし、私自身は今でもグラル音楽に対し、とりわけの魅力は感じない。グラルの自然の中で聴けば、もしかして違った印象を持つかもしれないが。それにもっと言えば、シマノフスキの生きていた時代のポーランドの知識人が、ポーランド、スロヴァキア、マジヤール、バルカンの文化が統合されたという、いわば多国籍であるグラル文化に、ポーランドの失われた原型のようなものを求めた、というのも不思議である。シマノフスキが 1924 年、雑誌“パニ Pani” 8/9 号に掲載した記事は、もしかしてこの疑問を解決するための、1 つのヒントになるのではないかと思い、ここに引用することにする。

——お上品な音楽愛好者たちは、この音楽の中に唯一原始的で野蛮な要素しか見ず、この不協和音的な音楽から逃走しようとする。確かにそういう面はあるのかもしれないが、その原始性というのは、いかに人に生気を与え、生命を吹き込むものである——現在の繊細とされているしかし必ずしも繊細ではない多くの芸術音楽と比べて——自然の近さ、芸術の力と直接さ、そして何よりも曇りのない部族的表現によって人に命を吹き込む。私はポーランドの音楽家たちが、特に若い世代が理解してくれることを願う。私自身が最終的に見出し、そして自らのために理解した、このポーランドの野蛮性の中に、我々の貧血症気味の音楽を再生してくれる豊かさが、どれほどあるかということを知ってもらいたい——⁸⁹

⁸⁷ ジュワフスキ：「カロール・シマノフスキ 回想と印象」『ポーランド音楽』1937年4月（ヒリンスカ：『シマノフスキ』169ページ）

⁸⁸ スタニスワフ・モニューシュコ（Stanisław Moniuszko 1819~1872）作曲家、指揮者、教育者。主な作品に、オペラ『幽霊屋敷 Straszny Dwór』、『ハルカ Halka』などがある。

⁸⁹ イヴァシュキェヴィッチ：「カロール・シマノフスキの“ハルナシェ”」（音楽論集 490~491ページ）

ここでは、シマノフスキ自身が自らのために最終的に発見して、把握した、グラル音楽を非常に明白に規定している。ということは、作曲家自身がいかにグラル音楽によって生命を吹き込まれたか、ということでもある。

これらの疑問については、論文を進めながらまた考えてみたいと思う。

(3) 『ハルナシェ』作曲のきっかけ

シマノフスキが、『ハルナシェ』を作曲しようとしたきっかけにはいろいろな要素が絡んでいる。イヴァシュキェヴィッチはこう言う。

——ポトハレは彼にとって彼の祖国のすべてではなかった。すなわち自らの関心が部分的であるということについて彼は十分意識していた。ポトハレの音楽が作曲家自らの芸術的課題に対する見方を狭めたとはいえない。その意味では『ハルナシェ』はシマノフスキの自己確認であり、祖国のこの野蛮な美と魅力の再現であり、と同時に彼が祖国と結んだ関係の疑うことの出来ない証明である。しかしこのバレエの作曲に向けたきっかけといえ、必ずしもそれは全て愛国心ではなかったし、彼がポトハレ文化に寄せた熱狂から自然発生したものだけではない。これらの他にも——心理的、経済的性格——かつ情緒的な要素というものがあつた——⁹⁰

まず、最初の重要なきっかけとして、イーゴル・ストラヴィンスキーの作品との出会いが挙げられる。1910年の『火の鳥』、そして1911年『ペトルーシュカ』のパリ初演の後1912/13年の冬に、ストラヴィンスキーとディアギレフはこの2つのバレエの初公演のため、ヨーロッパのいくつかの都市を回っている。この時彼らは、ベルリン、ウィーンに行っているが、シマノフスキはウィーンで『ペトルーシュカ』を聴き、大変感激している。おそらくこの時初めて、シマノフスキはストラヴィンスキーの音楽に触れたのであるが、これは『ハルナシェ』に着手する10年ほど前のことである。しかしこの出会いが、シマノフスキの民衆音楽の素材というものに対する態度を規定し、彼の作品の最後の時期全体に外的な形式を与えた、とイヴァシュキェヴィッチは言っている。これはどういうことであろうか。ひとこと言えば、ストラヴィンスキーの民族的素材に対する基本的スタンスの問題ではないだろうか。『ペトルーシュカ』で、ストラヴィンスキーは民謡素材をそっくりそのまま用いていない。ロシア民謡の素材は違う音程の組み合わせに分解され、異なった旋律が組み合わせられて同時に進行したり、異なった拍子が同時に用いられたりしながらしつこく繰り返され、新たに組み立てられる。要するに非常に人工的である。題材は、“1930年頃、帝政ロシア、ニコライ I 世統治下の首都ペテルブルグにおける《謝肉祭》の週間、めぬきの広場で起こった人形ペトルーシュカの悲劇が主題”というように民話的なものであるが、音楽の構成に関しては安易な民謡の引用ではなく、ストラヴィンスキーという作曲家の独自

⁹⁰ イヴァシュキェヴィッチ：前掲書、491 ページ

性がはっきりと打ち出されている。シマノフスキは『ペトルーシュカ』について、民謡がまだオリジナルなままで残されている最後の曲⁹¹、と言っているが、おそらく“彼がその後書いた曲と比べて”という意味もあるのだろう。ストラヴィンスキーとしての独自性は十分認めていると思う。そしてこれは正に、シマノフスキの『ハルナシェ』に当てはまる。シマノフスキの中で脈々と息づいていたものが、10年という月日を経て初めて外的に形となったのである。ストラヴィンスキーの次の言葉は、民俗的なものに対する考え方を象徴している。

——『ペトルーシュカ』の作曲において、私は民俗的な要素にはまったく魅せられることがなかったのである——⁹²

次に、第一次大戦後のポーランドの知識人たちがぶつかった共通の課題、という面である。それは独立を果たした後の方向性の問題であった。それまでポーランドは三国分割により、長い間祖国がない、という状態であったので、国民としてはどうしても隷属からの再独立、という方向にしかポーランド的、民族的、というスタイルが発想できなかったが、独立を果たしてしまうと、こんどは違う方向に民族的様式を求めなければいけなくなった。悲劇のヒロイン、ではなく、もっと明るく楽天的に別のエネルギーを汲まなくてはならない。それにはグラル文化は打ってつけだった。グラルの音楽は、民族とか国家と無関係に育まれてきた山人たちの音楽であった。それはむしろ、自然と文化という関係であったので、この時期においてシマノフスキの中にグラル音楽がクローズアップされたのは当然の成り行きだったとも言える。

この方向性の問題は、同じ時代を生きた様々な分野の芸術家や作家たちにとって大変な問題だっただろうと推測する。とにかく123年もの間、亡国という運命を持った国民にとって、芸術も文学もすべてはポーランド人としてのアイデンティティーを求める手段であったし、言い換えれば、ポーランド人として祖国を取りもどす、ということが根底にある大前提であった。文学も絵画も常に何かメッセージ性を持ったものが受け入れられ、“ただ美しいだけのもの”、“芸術のための芸術”というのは無意味であった。今日本人として生きている私には、国が無い、というのがどのような感覚なのか実感としては分からない。しかしこのことはポーランド人にとって最大の屈辱であり、試練であったからこそ、メシアニズムというような思想も生まれたのだろう。それが解決した20世紀初頭、ポーランドの知識階級の人々は、今度は何に対して“ポーランド的なもの”を求めたらよいか戸惑ったに違いない。

シマノフスキは青年時代から、安易なフォークロア素材の引用、ということに対し嫌悪を抱いていた。しかし“独立”後、全く違った意味を持つことになったフォークロア、そ

⁹¹ ヒリンスカ：『シマノフスキ』114 ページ

⁹² デームリング(長木誠司訳)：大作曲家シリーズ『ストラヴィンスキー』48 ページ

の中で“ごつごつとした、荒削りな”グラル音楽を聴いた時、ストラヴィンスキーのバレエを見て驚愕したカテゴリーの様式化には、打ってつけの素材であると思ったのであった。

私はグラルのさまざまな文化についてよく知らないが、なぜ知識人たちがグラル文化にポーランドの根源を求めたのか、という疑問のヒントはここにもあるかも知れないと思う。

もう1つのきっかけ、それはパリにおけるバレエ・リュスの興行主であるディアギレフ⁹³に『ハルナシェ』を演じてもらい、過去においてドイツで失敗した“名声と金”を得たかった、ということである。ストラヴィンスキーは3大バレエ全てを、ディアギレフの演出でパリ初演しているが、シマノフスキが賛嘆したのは彼の音楽だけでなく、その演出にもあったので、自分の作品をディアギレフに上演してもらおうというのは、彼の夢であったらしい。『ハルナシェ』を作曲し始めた頃、シマノフスキはオペラ『ロゲル王』をまだ作曲中であつたが、その中にはディアギレフの演出（リムスキー＝コルサコフのオペラ『金鶏』）の影響が見て取れる箇所があるという。シマノフスキはディアギレフに演じてもらうことで、自分自身もう一度“ヨーロッパの舞台”で成功したかったのだろう。ポーランド人が“ワルシャワ”という田舎からヨーロッパの都会に出て立身出世したい、という意志は非常に理解できることである。ショパンもきっとそう思って国を出たはずである。

このバレエの発想の根底には、ある種のストラヴィンスキーに対する競争意識があつた、とイヴァン・シュキエヴィッチは言い切る。ポーランドのフォークロアがロシアのフォークロアに劣っていない、すなわちポーランドはロシアに負けていない、ということを示したかった、と。一見非常に単純な論理のようであるが、ロシアからいろいろな目に遭わされてきたポーランド人とすれば、かなり切実な思いだったのかも知れない。

こうした発想から言えることは、シマノフスキの“ポーランド・バレエ”（『ハルナシェ』）は外国人のため、見せるためのバレエにならなければいけなかつた。結果、外見上は装飾的になり、“見世物的”な目的は達成された。1936年ユニヴァーサル・エディションにシマノフスキが書いた文は、『ハルナシェ』について明確に定義をしている。

——（ポーランド民謡の歌曲集を除けば）、これは単に音楽だけではなく、グラル人たちの風俗、生活の情景であり、なおかつ舞台演劇的な見世物として計画された、私の中でタトリ地方のグラルのフォークロアに基づいた唯一の作品である——⁹⁴

しかし、ディアギレフに演じてもらう、というもくろみは結局かなわなかつた。もし、

⁹³ セルゲイ・ディアギレフ (Sergei Diaghilev, 1873~1929) ロシア人。20世紀最大の興行師。最初はロシアの美術を西欧に紹介する仕事をしてしたが、そのうち音楽、バレエに目を付け、1909年からロシア・バレエのパリ公演を始め、1911年にはロシア・バレエ団 (バレエ・リュス) を設立、1929年まで一流のダンサーたちとヨーロッパ各地で公演をした。

⁹⁴ カジミエシュ・ノヴァツキ:『“ハルナシェ”におけるグラルのフォークロアの役割』 209ページ

これが可能になっていたならば、シマノフスキの運命は全く変わっていたに違いない。バレエ・リュスのために曲を書いた作曲家は、ストラヴィンスキーばかりでなく、ドビュッシー、リヒャルト・シュトラウス、ファリャ、プロコフィエフ等、美術担当にはピカソ、マチス、ユトリロ、デ・キリコなどが参加し、踊り手はニジンスキーをはじめタマーラ・カルサーヴィナやイーダ・ルビンシュテインなど、すべてにおいて当時の超一流の人々が関わっていた。これだけのメンバーで、シマノフスキのバレエが上演されていたなら、シマノフスキの運命は全く変わっていたかも知れない。舞台芸術においてはどんなに音楽が良くても、演出、歌い手、踊り手が良くなければ成果は期待できない。この夢が実現に至らなかったのは、シマノフスキの不運というべきなのだろうか。

2——『ハルナシェ』考察

(1) 台本①——作成の経緯

『ハルナシェ』の台本作成の経緯というのは、かなり複雑である。この曲についての最初の言及は、1922年8月ザコパネから母に宛てた手紙であるが、“音楽付の楽しいグラルのお遊び”をいくつか作っていること（そのためにここに来たのだから）、そしてフォークロアの博物館で働いているヒビンスキが来るので、面白い素材を入手することが出来るだろう、と書いている⁹⁵。この段階では、どういう形の音楽になるか、まだ漠然としたものであったのだろう。しかし同じ年の9月、イヴァシュキェヴィッチに会ったシマノフスキは、すでにこのグラルのバレエ・ドラマの話をしていて、この台本をイヴァシュキェヴィッチとリタルド夫妻に頼んでいる。そして最終的なコンセプトが決まったのは、1923年4月から5月にかけてである。1923年5月9日シマノフスキはイヴァシュキェヴィッチに宛ててこのように書いている。

——我々の演劇的プランに関しては、私は前のコンセプトを選びたい（実は私は彼に別な筋の展開を提案していたのである）〔イヴァシュキェヴィッチ（＝筆者）〕。

多少のドラマチックな脚色を加えて（これは若干喜劇的にはなるけれどもより見やすい筋書きとなった）、2つの図柄があれば十分だと思う：1. 山岳および森林、2. 内部（田舎家か農家）、シンメトリーのためには3まで欲しい——がこの書割をどこに設定したらよいか分からない。いずれにしてもあまり長いものであってはいけない…

——⁹⁶

この内容から、この頃にはすでに『ハルナシェ』の枠組みが出来上がっていたことが分

⁹⁵ シマノフスキ：手紙より、クラクフ、1958年、219ページ（カジミェシュ・ノヴァツキ：『ハルナシェにおけるグラルのフォークロアの役割』、209ページ）

⁹⁶ イヴァシュキェヴィッチ：前掲書、499ページ

かる。ノヴァツキによると『ハルナシェ』という題名は、1927年この曲を書いている途中に決まった。

ここで台本の経緯についてまとめてみよう。

1923年 ミェチスワフ・リタルド作（紛失）

1934年 レオン・シレルとカロール・シマノフスキの合作→パリ公演計画のため
（シマノフスキの自筆による台本は、ワルシャワ大学附属図書館の20世紀ポーランド作曲家アーカイヴの中にある）

しかしこの年パリ公演は延期され、結局1935年プラハ初演の時に使用

1936年 1934年の台本の一部変更（パリ初演の一週間前のリハーサルで、セルジュ・リファールの要求に同意して1ページ加筆→“ヴァリアシオン”）
→パリ初演のための一時的なものらしく、すでに残っていない

シマノフスキはまずリタルドの台本に作曲し始めた。リタルド夫妻の最初の案は、もっと喜劇的な内容であったが、シマノフスキはかなり内容を変更して作曲した。しかし1934年にパリ公演の計画が持ち上がった時、シマノフスキはレオン・シレルと合作で新しい台本を書いている。リタルドの台本に作曲したものと、シマノフスキ自身が書き直した台本の違いは第3幕であった。これについては後の項で述べる。

（2）台本②——ヤノシク伝説

『ハルナシェ』の台本の内容はきわめて簡単で単純なものである。それはグラルの“山賊伝説”に基づいた、かなり単純化した神話であり、ポーランドの特定の地方の風俗習慣を“古ポーランド”の文化に当てはめたものである。“山賊伝説”、これはあらゆるグラル文化（音楽だけでなく舞踊、詩、絵画も含めて）の基本的テーマであるが、その代表的なものが“ヤノシク伝説”である。ヤノシクというのは実在の人物であるが、これについてはコパリンスキの『神話と伝承文化辞典』（PIW,1991）の翻訳である、阿部裕子さんの卒論の14ページ、1.3.3 伝承 を引用させていただく。

——本名、イエジ・ヤノシク（Jerzy Janosik、スロヴァキア語ユラ・ヤノシュイク 1688-1713）。低地オラヴァのテルホーヴァ出身のスロヴァキア農民。1711年より山賊のリーダーとなり、約30名の集団を率いていた。活動したのは主に、スロヴァキア領のリプトウ、オラヴァ、スピッシュ、及びモラヴィア、シロンスク。ポトハレで活動したことはなかった。避寒地として滞在していたクレノヴィエツで捕らえられ、取り調べられ、拷問にかけられた後、リプトウ・聖ミクラシュで、ハンガリー裁判所から絞首刑の死刑判決を下され、1713年3月17日（18日の説もある）刑の執行。その後彼は伝説や民謡の中で国民的英雄となる。彼は封建時代に、封建制度と戦い、金持ち

の氏族や商人から金を巻き上げ、貧乏人にそれを分け与えるなど、“世の中を平等にした”者、とされた。ヤノシックと山賊仲間たちを強盗に向わせたのは、封建時代に対する反発だけでなく、“山の民の本性”、すなわちかれらの奔放で火のような気性であった。彼は常に山岳愛好家たちの記録や、ポーランド文学のモチーフとなった。ポーランド文学の中でヤノシックを称えるものは少なくない（ゴシュチンスキ⁹⁷、テトマイエル⁹⁸、シェミェンスキ、ポル、スタニスワフ・ヴィトキェヴィチ〈ヴィトキェヴィチー父〉、カスプロヴィチ、ジェロムスキ、オルカン等）。ヤノシック伝説のあらすじは、グラル人を扱ったスロヴァキア民話、伝説の多くと同じような内容を持っている——

ヤン・カスプロヴィチ『山賊の踊り *Taniec zbójnicki*』（詩、1898）

プシェルヴァーテトマイエル「ヤノシック・ネンザ・リトマノフスキ *Janosik Nędza Litmanowski*」（『タトリの伝説・第二部』叙事詩的長編小説、1911）

はヤノシック伝説をモチーフとした作品である。（コパリンスキ辞典から）

シマノフスキがこれらの作品、中でもテトマイエルを読んでいたことは間違いない。グラルを題材にした作品を書くに当って、“山賊伝説”ほどグラル文化の独自性を形成するあらゆる要素を持っている題材はないであろう。

（3）台本③——第3場

ウオバチェフスカやノヴァツキは、この作品について、シマノフスキが非常にリアリティックにグラルの風俗習慣を再現している、と言っているが、イヴァシュキェヴィッチは、違う見解を持つ。前項で述べたように、台本の内容に関しては、グラル文化をかなり単純化した“神話”であるが、音楽や舞台には“リアリズム”は当てはまらないと言う。その根拠の1つは『ハルナシェ』の登場人物には、ファーストネームが無い、ということである。すなわちこの物語の人物たちは、抽象的な類型化された“娘”、“羊飼”、“山賊”である。それから、音楽も必ずしもグラルヴァージョンではなく、たとえば第2場 6b の“ツェピーネ (Cepiny)⁹⁹”の中で使われている音楽は、ポーランド全土で知られている“フミエル (Chmiel)¹⁰⁰”である（この“フミエル”の楽譜はコルベルク¹⁰¹から取ったという¹⁰²）。音楽については、後に述べる。

97 セヴェリン・ゴシチンスキ (Seweryn Goszyczyński, 1801~1876) 詩人、評論家

98 カジミェシュ プシェルヴァーテトマイエル (Kazimierz Przerwa-Tetmajer, 1865~1940) 詩人、散文作家、劇作家。“若きポーランド”の作家の一人。

99 新婦にボンネットを被せる、結婚の儀式の1つ

100 婚礼の儀式の歌

101 オスカー・コルベルク (Oskar Kolberg, 1814~1890) 民族学者、民俗学者、作曲家。ポーランド内の民謡を収集し、1857年に『ポーランド民謡集』を出版した。

102 イヴァシュキェヴィッチ：前掲書、498 ページ

この“神話的”意味というのが、リタルドの台本に付け加えた『ハルナシェ』の第3場に現れている。このシーンは、初めは以下のような構成であったという。

月の光が照らし、かつての田舎家の廃墟だけが見え、壊れた扉から年老いたヴァイオリン弾きの姿が見え、ヴァイオリンで古いグラルの民謡を歌い始める。もちろんそれはバルトシのことである。と同時に、テノールの声が舞台裏から次の歌を歌う。

男たちがいた、しかし過ぎ去った、
そして俺らもまた一瞬の後、消え去るのだ

(音楽は悲痛で感動的な ppp で終わる)

この少々哲学的な雰囲気を持った第3場が、なぜ全く違うエロティックなダンスに変わったのだろうか。ここでイヴァシュキェヴィッチは“我慢のならないゆっくりとした《上昇》を伴うダンスで終わる”と言っている。要するに、1934年版における第3場は、このバレエの哲学的なメッセージとは矛盾するというのである。最後、“悲しく全ては消え去った”というふうにと終わるところを、再び主役の2人（娘とハルナシ）が登場して拍手喝采を浴びる、というようにレオン・シレルが、そしてプラハ初演の演出家ムンツリングルも同じ意図で変えてしまったのではないかと彼は分析している¹⁰³。台本の経緯の項で、1936年パリ初演時にリファールの求めで“ヴァリアシオン”を書き足した、と述べた。パリ初演で、セルジュ・リファールは“ハルナシ”（主役）を演じたが、当時パリ・オペラ座のスターであった彼にとって、ダンサーとしての見せ場が足りなかったのである。“ヴァリアシオン”というのは“変化”という意味であるが、バレエ用語では“ソロの踊り”の意味である。『ハルナシェ』の終幕として、この2つのヴァージョンのどちらが良いのか、私には分からないが、シマノフスキ自身がこのバレエを“舞台演劇的な見世物”と定義していることを考えれば、レオン・シレルが現在の形に変えたとしても、舞台効果の面において必ずしも失敗とはいえないのではなかろうか。

もう1つ付け足しておきたいのは、楽譜の版によって、題名、内容にも違いが生じていることである。私自身は、PWM社の楽譜しか手に入れることはできなかったため、内容を比較することは出来ない。

①「ハルナシェ、三場のバレエ・パントマイム」エスイヒ社

Harnasie, Balet Pantomime en 3 Tableaux, Edision Max Eschig, Paris 1935

②「ハルナシェ、一幕二場のグラル・バレエ 作品 55」ポーランド出版社

Harnasie, Balet Góralski w jednym akcie w dwóch odsłonach op.55, PWM, 1985

¹⁰³ イヴァシュキェヴィッチ：前掲書、501~503 ページ

①の版は、プラハとパリの初演のため、パリのエスイヒ社から出版されたスコアであり、②の版は、エスイヒ社との共同編集によるポーランド出版社のスコアである。この2つのスコアの音楽自体に大きな変化はないが、題名が違うのは②の版は1934年のシマノフスキの自筆台本に基づいているからである¹⁰⁴。他にもグラジナ・バツェヴィチの編曲による二台のピアノ用の抜粋曲集（1936）や、パヴェウ・コハンスキの編曲による、ヴァイオリンとピアノ用の『“ハルナシェ” からダンス』（1931）がある。

（4）台本④——PWM、1985年版の訳

この項は、PWM版のスコアに載っている台本を翻訳したものである。前項で述べたように、登場人物には固有名詞がないので、分かりやすくするため、登場人物はゴシック太字で記載した。囲み数字はスコアに付けられている番号と一致する。

台本（手稿のテキスト、構成、記載の正確な書き写し）

〈登場人物〉

若者

若い娘

未亡人

楽士

ハルナシ¹⁰⁵

集団——**山賊たち**、年老いた山人たち（男女）、若い山人たち、楽士たち、羊飼いの頭、羊飼いたち、コブザ奏者

第一場——山の放牧地¹⁰⁶にて

N r . 1 移牧〔春に羊の群れが放牧地に出ること〕

¹⁰⁴ 田村進監修：『シマノフスキ、人と作品』春秋社、1991年、204ページ

¹⁰⁵ “ハルナシ”というのは“山賊の頭領”のことである。ちなみに“ハルナシェ”は“山賊たち（複数形）”である。

¹⁰⁶ “山の放牧地”という訳はポーランド語の“hala”の日本語訳であるが、これに関してもう少し付け加えておく。本来“hala”とは、“森林限界を超えて山中に設置された牧草地。語源はスロヴァキア語のホラ（hola）”。すなわち高地の平らな所のことであるが、日本には牧畜文化が無いので適切な訳が付けにくい。

(幕が上がる 山の中 ③)

年老いた羊飼いの頭と羊飼いたちが、舞台を横切り右側から左側にゆっくり歩いていく。若い羊飼いがトロンビータ¹⁰⁷を持って小高い丘に立っている。叫び声、鈴の音など、喧騒。⑥次にヴァイオリンを演奏しながら**年老いた楽士**が舞台に登場する。男女の羊飼いたちが少しずつ去っていく。**年老いた楽士**は、足を踏み鳴らしながら踊りのメロディー⑧を演奏する。ゆっくり自分も去る。すべて静まり、舞台は少しの間空になる。**若い娘**が急いで人々の後を追うようにして駆けつけるが、人々はもういない。

N r. 2 パントマイムのシーン[求愛]

若者が飛び跳ねながら舞台に登場。(若者は少々グロテスクな姿である。) 続く全シーンは、**若い娘**に対する少々奇妙な**若者**の求愛が、彼女に不承不承(明白に)受け入れられる、というパターンを取るべきである。**未亡人**(娘の母)、同じく多少グロテスクな姿、は**若者**に対する押し付けがましい愛情を自分自身も示しながら、この求愛を妨害しようと努める。ここで特徴的な音楽のモチーフにきちんと従って踊る必要がある: 1. **若者**(⑩の後二拍目)、2. **若い娘**⑫、3. **未亡人**⑬。このシーンはだんだんさらに激しくなっていく。最後に突然舞台の後ろでピストルの発砲音が聞こえる。この場面で舞台上の人々は突然動かなくなる。**若い娘**の態度には、彼女があたかもそれをずっと待ち望んでいたかのように感じられる。**若者**と**未亡人**には不安が。

N r. 3 山賊の行進

この場面[行進のシーン]で**若者**は**若い娘**に逃げるように一生懸命説得する。**未亡人**はすでに舞台のそでに引っ込んだ。怯えた娘たちが第一場とは逆の方向に逃げだす——彼女たちは**若い娘**を連れて行こうとするが、**若い娘**は彼女たちの言うこともきかない。まるでこれから何かこれから喜ばしい事が起こると予期しているかのように彼に抵抗している。娘たちは舞台裏に消える。結果として**山賊たち**が舞台に現れた時には⑭、**若い娘**は一人舞台に残っていて、やって来た男たちをうれしげに見入っている。

N r. 4 パントマイムのシーン[ハルナシと娘]

山賊たちは立ち止る。先頭には山賊の頭**ハルナシ**。すぐに娘に気づく。少しの間彼らは感嘆してじっと見つめる。**若い娘**を自分のほうに引き寄せようと、**若者**が舞台袖

¹⁰⁷ 木で出来た長くまっすぐな笛

からおずおずと現れる。彼に気づいた**ハルナシ**は威嚇してチューパーガ¹⁰⁸を振り上げる。**若者**は恐怖にとらわれ退く。**ハルナシ**は勝ち取ったという身振りとともに**若い娘**のほうに近づく㉔。**若者**がもう一度現れる。同じゼスチャーをする**ハルナシ**。**若者**が三回目に現れた時、**ハルナシ**は怒って**若者**に突進し、舞台中彼を追い回し、最終的には彼に退去するように命じる㉕。今度は**ハルナシ**と**若い娘**のシーンになる㉖。だんだん執拗になる**ハルナシ**の求愛は、表向き抵抗しているように見えるが、根本的には承諾している**若い娘**に受け入れられる。この抵抗はだんだん弱くなり——**ハルナシ**はますますしつこくなる。ついに㉗**若い娘**はうれしげな叫び声をあげ**ハルナシ**の腕の中に倒れる。(この場面の間中ずっと、その他の**山賊たち**は舞台奥にかがり火を設営している——夜が訪れる。そのなかの楽士たちが楽器を試し弾きし始めると——それを聴きつけた**ハルナシ**は、娘から離れる。)

N r. 5 山賊の踊り〈終曲〉。

(最初**山賊たち**は**ハルナシ**を先頭にひたすら踊る。㉘で**ハルナシ**は**若い娘**を踊りの輪に引き入れる。踊りはだんだんさらに激しさを増してくる。㉙でかがり火を超えて跳躍。)夜が訪れ、かがり火が消える。**山賊たち**が自分たちのリーダーを引っ張ってこうとするので、リーダーは**若い娘**に別れを告げ、すぐに戻ってくる、そしてお前を忘れない、と彼女に言い残す。**山賊たち**が去っていくのをじっと見つめながら、**若い娘**は一人残る。**年老いた楽士**がヴァイオリンをかかえて戻ってくる㉚。彼は自分と田舎に戻るように、**若い娘**を説得する。**若い娘**は楽士の後をとぼとぼとした足取りで歩き始める。

幕

第二場 〈居酒屋で〉

N r. 6 a. 婚礼の宴

結婚パーティーのお客でいっぱいの中。窓ぎわの腰かけには男女の農民たちが座っていて、結婚の歌を歌っている。左側、舞台上では、楽士たち(バセットラ、2つのヴァイオリン、コブザ[ドゥディ])。楽しげな喧騒、動作。㉛でほろ酔いの**年老いた農夫**たちのグループが入る。結婚の歌は次第に激しくなり——動作と群集は大きくなる。

N r. 6 b ツェピーネ

108 65 ページ参照

年老いた女性たちが、(まるで悲しげな) **若い娘**と(婚礼衣装を身に着けた) **若者**を導き入れる。**若い娘**にボンネットをかぶせる儀式。

N r . 6 c 羊飼いたちの歌

若い農夫たちのグループが、陽気な歌とともに舞台に入り、歌いながら娘たちに近寄る。

注. ここは省略してもかまわない。

N r . 7 山人たちの踊り

若者が楽士たちに近づく——そして自分の旋律を歌って聞かせる、そうすると楽士たちはその旋律を使って演奏を始める。最初に**若者**が**若い娘**と踊る。続いてそれに一組、また一組と新しいカップルが加わり、全員が踊るようになる。突然、余興のクライマックスにさしかかった時、舞台裏からピストルの音、大きな叫び声そして口笛の音。舞台上のものはすべてが不動^㉑となり静まり返る。恐怖とサスペンスの時間。娘たちは舞台の角でひしめき合い(音楽も止んでいる)。少年たちも青年たちもチュパーガを手にする。サスペンスと不安の時間は続く。ただ一人**若い娘**だけが、まるで悪い夢から覚めたように、舞台中央に立ち、喜ばしい期待に満ちた表情でいる。突然(㉒の前2小節)あらゆる窓、扉からほとんど同時に**山賊たち**が闖入してくる。

N r . 8 山賊たちの襲撃。踊り〈娘の誘拐〉

若い娘は叫び声とともに**ハルナシ**の腕の中に身を投じる^㉓。その他の**山賊たち**は、いかつい顔でピストルを持ち、居合わせた人々に近づき、威嚇する。そのなかの一人が楽士たちに近づき、荒々しい山賊の音楽を演奏するように身振りで命じる^㉔。同時に**山賊たち**は娘たちを塊から一人一人引き剥がし(彼女らは、始めは抵抗しているが、最終的にはいそいそと応じる)、そして彼らは常にピストルを手を持ったまま荒々しい踊りを始め、その踊りはだんだんと狂乱の様相を呈する。荒々しい山賊の歌が起こる。ある瞬間(㉕の後6小節)山人たちの男性の中から抗議するものが現れ、チュパーガを掴み、**山賊たち**に向かっていき、自分たちの娘たちを彼らから取り戻そうとする。殴り合いが始まる。やがて^㉖**山賊たち**の一人が斧の一振りでランプを叩き割る(人々の恐れおののく叫び)。舞台は完全に真っ暗になる。感じられるのは人々の体のうごめく様子と、恐るべき混乱だけである。次第に入り乱れた声は遠ざかり、静まる。(続いて^㉗-^㉘に渡る短い情景は省略してもかまわない: 舞台がやや明るくなるのは——雲の切

れ間から月が昇るせいである。舞台の隅で打ちのめされて惨めな状態となった**若者**の姿が見え、又別の隅からは**未亡人**が現れ出て、**若者**のほうへ近づき、彼が立ち上がるのを助けようとするが——彼は少しそれに抗う——彼女は勝ち誇った気持ちを隠しながら寝室へ導き、後ろ手に耳障りな軋み音をたてて鍵をかけて扉を閉める。(この場面を省略する場合、直接⑧に移行する。)

[N r. 9 エピローグ]

舞台には誰も居ない、月明かりに照らされて遠い空が明るんでいる。部屋の中はひどく散らかっている。遠くから**ハルナシ**の愛の歌が聞こえてくる。月の光に照らされて、ヴァイオリンを抱えた**楽士**が現れ、物悲しい旋律を奏でる。幕。

注意

この台本は全体の枠組みである。演出者とバレエの振付師はこの枠組みの中で若干細部を変えてかまわないし、新しいエピソードやアイデアで内容を豊かにしてもよい。実際の民衆の慣習や民俗舞踊をあまりにリアルに使用することは承認できないけれども、作者はこの点で演出家の想像力を縛ることはしたくない。作曲家も台本の著者も、才能のある演出家の想像力の中で生まれることもありうる、全ての可能性を予測することはできない、ということをよくわかっているからである。このことはとりわけ本作品『ハルナシェ』のようなバレエ作品については当てはまる。なぜならばこの作品はあらかじめある発想を押し付けるものでは決してない。民衆の生活からのわざとらしくない描写であるが、その生活の中で事実には主要な役割を演じないし、むしろ舞台演出上の可能性に従わせられねばならない。従って——舞台は、作者によって与えられた山岳民族の事実というものに厳密に従わなければならない、という必要はない。

カロール・シマノフスキ

(5) 音楽

序章で書いたように、ここでは前項の台本を元に、音楽を考察する。文中の〔譜例〕は最後の譜例集にまとめて掲載してある。

第一場——山の放牧地にて

〔冒頭——オーボエソロ、〕

この美しい叙情的な旋律〔譜例 1〕については、まずこれがシマノフスキ自身の作

曲した歌曲『スウォピェヴニェ』の第3曲「聖フランチシェク」の冒頭の旋律を引用している、ということも挙げておきたい。この旋律の冒頭の3小節は、ヒビンスキの『タトリからバルト海へ Od Tatr do Bałtyku』という125のポーランド民謡集（ヒビンスキが採譜した民謡集）の中の“サバワの歌¹⁰⁹”であり、「聖フランチシェク」においても『ハルナシェ』においてもシマノフスキがこれを引用したので、この冒頭の部分は“サバワ節”のひとつのヴァリエーションである、というのが定説である。カジミェシュ・ノヴァツキは1962年3月のシンポジウムにおける研究会報告で、この10小節の短い旋律を断片に切り分け、各部分が何から引用されているかを分析している。しかしイヴァシュキェヴィッチはこれに対し、真っ向から反対している。彼の言い分はこうである。見た目の旋律線は“サバワ節”を思い起こさせるが、耳で聴けばこれは“非グラルの”である、すなわち“グラル音楽”ではない。この旋律はグレゴリオ聖歌、あるいは何らかの中世的な単旋律との親近性が明白である。このフレーズは恍惚とした宗教的世界を持ち、従ってサバワの世界とは程遠いのである。そしてシマノフスキ自身が「聖フランチシェク」を“何かしら農民的教会的”作品と規定しているのである、と。

これを読んだ時、とても衝撃を受けた。私は今の段階では“グラル音楽”“サバワの旋律”について、まだ詳しく研究できていないが、いくつかの資料からこの旋律は典型的な“サバワ節”であると認識していたし、疑ってもしなかった。それがこのように真っ向から否定されて、啞然となった。しかしよく考えてみれば、サバワの旋律も含めて、ポトハレ音楽に多く使われているのは、“下降形リディア旋法の7度音を半音下げた形”の“ポトハレ音階”すなわち“倍音列音階〔譜例2〕”なのである。“リディア旋法〔譜例2〕”は、教会旋法¹¹⁰の1つである。リディア旋法の詳しい説明はここでは省略するが、要するに“ポトハレ音階”と“リディア旋法”は、音階の第7音1つしか違いがなく、“ポトハレ音階”は“リディア旋法”の変形と言える。ここから考えれば、音楽的に見るとこの2つの主張はどちらも正しいと言えるのではなからうか。いずれにしても、『ハルナシェ』のこの冒頭のフレーズを聴いた時、“サバワ節”と感じても、“グレゴリオ聖歌風”と感じても、おかしくはないのである。

109 サバワがタトラ山の伝説や民話を語る時、その内容に即した伴奏をゲンシリキ（ヴァイオリンと同様の民族楽器）で奏した。これらの旋律を“サバワの旋律”といい、現在に至るまで山人に受け継がれている。（田村進監修：『シマノフスキ 人と作品』）

110 中世期、ローマ教会では古代ギリシャの音階を基にして、種々の旋法を定め、これを教会音楽に用いた。これを教会旋法という。旋法を用いた音楽がローマ・カトリック教会の典礼音楽であり、ミサの執行において用いられるグレゴリア聖歌である（8～9世紀ごろ成立したという説が有力）。古代ギリシャ旋法と教会旋法では同じ名称が異なる旋法に用いられている。中世初期に用いられた旋法は、ドリア、フリギア、リディア、ミクソリディアで、その各々に正格と変格の別があり（正格旋法の名称に前綴り「ヒポ」が付き、変格旋法名とされる）、8種類であったのが、16世紀に至って、エオリア、イオニアの正格、変格が加えられ、計12種類となったとされる。この2つが近世になって長・短音階に発展した。

そしてイヴァシュキェヴィッチはこの旋律を“中世的な”単旋律と捉えた結果、このように結論付ける。『ハルナシェ』のように極めて異教的なバレエの冒頭を“教会音楽的”な旋律で始める、ということの中に、シマノフスキがこのバレエを単にグラル文化の歴史、もしくは生活から取った写実主義的な断章ではなく、むしろ“グラルの祖系的な”神話を表象しようとしているということが見て取れる。そしてこの神話はある時期シマノフスキにとって、“古ポーランド性”と同一視されていた、と。これは〈台本③——第3場〉の項でも述べた。

さて、この冒頭部分は、シマノフスキの民族様式時代の作品に共通する特徴の1つである、低音の空虚5度（完全5度の響き）と、この空虚5度の一方の音と不協和をなす高音、との独特な響きを持っている。この低音は、チェロによるCとGの響きで、これは高音の始まりのBと不協和の状態である。この空虚5度の低音は、グラル音楽においても必ず見られるパターンである。しかし彼はこの響きに対し、何ともいえない味付けをし、叙情的雰囲気醸し出している。私自身としては、この冒頭は、『ヴァイオリン協奏曲 第1番』の冒頭に共通する神秘的なものを感じる。

[Nr. 1 —— 移牧] スコア 39 小節

冒頭の神秘的な音楽が高揚したところで一転、現実に戻るように、劇の筋書きに即したパッセージが打楽器で奏され、幕が上がる〔譜例3〕。このパートはアルペングロックンであるが、羊の首に付いた鈴を表している。そしてこの後、トランペット、オーボエがグラル民謡を思わせる旋律を掛け合いながら曲が進む。この時の旋律処理の方法も、『ハルナシェ』におけるシマノフスキの特徴の1つである。それは、元の民謡の旋律を断片に切り分けて、その断片から全体を構成して新しい音楽を創作する、というテクニクである。すなわち1つの旋律を拡大展開するのではなく、切り分け組み合わせる、というのである。この手法はこのバレエ全体に見うけられる。

少しオーケストラが収まったところで年老いた楽士が舞台に登場し、踊りの旋律をヴァイオリンで演奏する〔譜例4〕この旋律はペンタコード（5音音階）を用いられている。すなわち音の動きの幅が狭くなっている。このようにペンタコードやテトラコード（4音音階）などの使用も、グラル音楽に良く現れる特徴の1つである。

[Nr.2——パントマイムのシーン] スコア 114 小節

ピアノやファゴットで特徴的な下降音形が奏され、情景2に入る〔譜例5〕。このバレエは最後まで休みなしで続いていくので、このように繋ぎの役割をするパッセージがある。ここでは後に出てくる“山賊の行進”の兆しの様なものも聴き取れる。このシーンでは若者〔譜例6、トランペット〕、若い娘〔譜例7、ヴァイオリン〕、未亡人

〔譜例 8、オーボエ〕を表すモチーフがあり、それらが絡み合いながら音楽が進む。

〔Nr.3——山賊の行進〕スコア 192 小節

突然ピストルの音（シンバルの強打）がして、一瞬の緊張の後、テノールが“山賊の行進”を歌い始める〔譜例 9〕。このテノールソロは、舞台裏で歌われる。これは歌詞も旋律も、有名な歌の文字通りの引用である。この曲は、ミェルチンスキの民謡と舞曲のコレクションの中で“ハウビンスキのマーチ Marsza Chałubińskiego”と言われているものであるが、シマノフスキはこれを自ら聴いたか、ミェルチンスキのこの本の中で見たのであろう。パデレフスキも自作の『タトリのアルバム』の中でこの旋律を使って曲を書いている（IV）。ここではオクターヴ低い G を前打音に付けた高い G を最後に数拍延ばす。これは正にグラルの雄叫びの模倣である。この歌の旋律が繰り返される中、山賊の行進の第 2 テーマ〔譜例 10〕が現れる。オーケストラはそのままテュッティで上り詰め、次のシーンに飛び込む。

〔Nr.4——パントマイムのシーン〕スコア 289 小節

このシーンは再びパントマイムである。ハルナシが若い娘を誘惑する、という場面らしく、山賊の行進の第 2 テーマがフルートとオーボエで叙情的に演奏される。その後ポトハレ音楽に特徴的な、舞踏的 3/8 拍子が刻まれ、その上にオーボエがチャーミングな旋律を乗せる〔譜例 11〕。山賊の行進、その第 2 テーマ、若い娘のモチーフが絡み合い盛り上がっていく。

〔Nr.5——山賊の踊り〕スコア 440 小節

第一場の最後のシーンは“山賊の踊り”である〔譜例 12〕。ヒビンスキによると、“このメロディーはポトハレのみならず、スロヴァキアにおいても様々なヴァージョンで人工に膾炙した最も有名で最も古いダンスの旋律”ということである。この旋律もパデレフスキの『タトリのアルバム』で使われている（I）。リズムで荒々しい雰囲気を持った曲が、大きなクライマックスを形成する。最後はヴァイオリンソロが、第一場の冒頭の旋律と、Nr.1 の年老いた楽士の旋律を静かに叙情的に演奏する。それから何と 24 小節（途中にはフェルマータまで付けて）にも渡り、ティンパニーのソロが続く。これは第 2 場へ入るための舞台装置の転換が可能になるように、という意味があるらしい。そして最後の部分のティンパニーの轟音は、ストラヴィンスキーの『ペトルーシュカ』を意識している、とイヴァシュキェヴィッチは言う。今回改めて『ペトルーシュカ』を聴いてみたが、確かに第 1 場から第 4 場までのそれぞれの場は切れ

目なしに続き、その継ぎ目にはどの場所も同じようにティンパニーの轟音が響き渡る。シマノフスキは本当にこの曲を意識して、このシーンの最後にティンパニーの連打を使ったのだろうか。

第二場 〈居酒屋で〉

〔Nr. 6 a 婚礼の宴〕冒頭

ここではいきなり **ff** で力強く婚礼の合唱が始まる〔譜例 13〕。この旋律は当時流行っていた『婚礼』という題を持った民衆の見世物から借りてきたらしい。そのため演出上は少し唐突な感じが免れない。間もなく合唱と共にこのシーンの第2テーマである旋律をホルンが高らかに奏でる〔譜例 14〕。これもグラルの歌であり、シマノフスキはこの歌がお気に入りだったということである。強く、誇り高い山の民そのものを表しているような旋律である。最後まで **ff** のまま終わる。

〔Nr. 6 b ツェピーネ〕スコア 94 小節

婚礼の第2部“ツェピーネ”とは新婦にボンネットを被せる結婚の儀式である。昔からある、ポーランド全域で歌われている“フミエル”である〔譜例 15〕。“フミエル”というのは結婚の儀式の歌のことである。厳かな、しかし悲しげな旋律である。そしてこの旋律にもバスには空虚5度が静かに鳴っている。そのうちハルナシのモチーフが割って入ってくる。これは悲しげにボンネット被せの儀式に応じる娘に対し、間もなくハルナシがやって来る、という一種の合図のようである。それから再び婚礼の合唱が爆発して終わる。

〔Nr. 6 c 羊飼いたちの歌〕スコア 161 小節

男声合唱で歌われる“羊飼いたちの歌”は、陽気で単純で喜びに満ちた歌である〔譜例 16〕。この曲はシマノフスキが自分の論文の中で、山岳音楽に関する文章の1つの例として作曲したものである（雑誌“Pani Pani”に掲載）。そしてこれは次の“山人たちの踊り”を準備するものである。

〔Nr. 7 山人たちの踊り〕スコア 227 小節

初めにテノールのソロで歌が提示される〔譜例 17〕。その次にホルンがユニゾンの和音でこの旋律を支えながら〔譜例 18〕、オーケストラは歌の旋律に基づいて即興的に演

奏する、という形で音楽が発展していく。これはバルトシ・オブロフタ楽団の完全な模倣であり、ポトハレ地方の宴会の雰囲気を知っている人であれば、この冒頭の和音を聞いただけで情景が連想される、という。そしてこの中には山岳地方の民族舞踊、まず“オズヴォドネ ozwodny”、次に“クシェサーネ krzesany”が現れるというのだが、残念ながらこれらの舞踊を映像で見ることが出来なかった。しかしこの音楽を聴いていると、山人たちが踊り狂っている様子が目に浮かぶようである。突然ピストルの音が鳴り、山賊たちが侵入。

[Nr. 8 山賊たちの襲撃、踊り] スコア 449 小節

ここは第2場における最後のシーンであり、第2場のクライマックスである。後に合唱で歌われる山賊の歌の断片を木管楽器が掛け合い、間もなくストラヴィンスキーを思わせる荒々しいリズムと共に〔譜例 19〕、ヴァイオリンが山賊たちのテーマを演奏する〔譜例 20〕。ここではシマノフスキには珍しく、自立したリズム的テーマが見られる。グラルの民謡と全く無関係なこのリズムに対し、イヴァシュキェヴィッチはもしかしたらジャズに対するシマノフスキの関心の現れか、と分析しているのは面白い。クライマックスに向けてオーケストラが盛り上がる中、山賊の歌が混声合唱で始まる〔譜例 21〕。合唱を加えてさらに盛り上がり、最後は合唱が叫び声をあげて終わる。このシーンの頂点である、娘の拉致の場面である。それから音楽はだんだん静まっていき、最後は **ppp** で〔エピローグ〕にアタッカで入る。

[Nr. 9 エピローグ] 626 小節

このシーンは、〔第3場〕となっているものもある。私自身が参考にした2枚のCDは、〔第3場〕となっていた。しかしここでは **PWM** の楽譜に基づいて〔エピローグ〕とする。この最後のシーンは、僅か30小節しかないが、これはシマノフスキの音楽の凝縮した叙情性の頂点を成している。全ての複雑さが沈黙して単純なメロディーになった時、シマノフスキのロマン主義的な内面告白とでも言うべき裸の感情が見事に我々に伝わってくる、とイヴァシュキェヴィッチは述べる。ここではすぐにテノールソロが“サバワの歌”を歌う〔譜例 22〕。それに対し、ヴァイオリンが対位的に応答し、その後テノールはフルートとも対話しながら、優しさと甘美さに満ちた雰囲気を持って表現する。そして僅か2分半で静かに終わる。このシーンは、ある意味でシマノフスキの音楽の頂点とも言えるであろう。

最後にイヴァシュキェヴィッチのこの言葉を紹介したい。

——彼は『ハルナシェ』を8年間かけて書いたが——おそらく最後にはこのバレエを最初に発想したときのインスピレーションを忘れてしまったに違いない。同様に忘れてしまったかもしれないのは、その後シマノフスキと全く違う道を選んでしまった、ストラヴィンスキーとのライバル意識、あるいは我が作曲家シマノフスキに対して、ほとんど“一顧”たりともしなかったディアギレフのために、舞台を作ろうということも——¹¹¹

(6) 楽器編成

『ハルナシェ』のオーケストラはかなり大編成である。ストラヴィンスキーは、『春の祭典』の後、第一次大戦中の作品において、大オーケストラの使用を放棄している。それは苦しい戦時中に、大編成の作品を演奏してもらう可能性がなかったから、という現実的な理由もあったが、不協和なものをわざと平易な要素に付加することで、音楽の集中度を高めている。そしてその後、彼は両大戦間期に新古典主義の方向に進んでいく。それに対してシマノフスキはいつまで経っても、“シュトラウスのな”重荷から逃れられないでいる、とイヴァシュキェヴィッチは言う。要するに巨大なオーケストラを制御なしに使い、そのことが音楽をあまりに濃密で重くしてしまい、混沌とした印象を与える、と。シマノフスキは、結局最後までドイツの後期ロマン主義の呪縛から離れられなかったのであろうか。確かにシマノフスキの音楽は、テンションの持つてゆき方に、これでもか、これでもか、というような一種のしつこさがある。彼の文章についてもそうだが、とにかく複雑で難解である。シマノフスキは最初から最後まで、ロマン主義者だったのだろう。シマノフスキのロマンチズムは、ロマン主義及び後期ロマン主義と、20世紀の作曲技法が渾然一体となって、独特な様式を創造させた。それが、同時代の作曲家たち、たとえばバルトーク、ラヴェル、ストラヴィンスキーなどと根本的な相違であったのは間違いない。

以下、楽器編成を列挙する。これもまた PWM のスコアからの資料である。

- ピッコロ 1
- フルート 2
- オーボエ 3 (サード奏者はコーラングレ持ち替え)
- ピッコロクラリネット 1 (クラリネット in B、in A持ち替え)
- クラリネット 2 (in A)
- ファゴット 2
- コントラファゴット 1

- ホルン 4 (in F)
- トランペット 3 (in C)

¹¹¹ イヴァシュキェヴィッチ：「カロール・シマノフスキの“ハルナシェ”」518ページ)

トロンボーン 3

チューバ 1

ティンパニー

小太鼓

タンブリン

大太鼓

トライアングル

シンバル

タムタム

シロフォン（木琴）

アルペングロックン（＝クロシェット、小さな鐘）

ピアノ

ハープ

テノールソロ

混声四部合唱：ソプラノ、アルト、テノール、バス

弦楽合奏：ヴァイオリン（Ⅰ・Ⅱ）、ヴィオラ、チェロ、コンラバス

※コーラングレ（仏）（イングリッシュ・ホルン、英）

オーボエ型の気鳴楽器で、オーボエより完全5度低い in F の移調楽器。

豊かな低音域が特徴。

（7）舞台上演

『ハルナシェ』のスコアは1931年に完成したが、このバレエが日の目を見るまでにはまだ長い時間がかかった。作曲をしている過程において、部分的に、あるいは音楽だけというような形では上演されていた。それを指揮したのはグジェゴシュ・フィテルベルクで、第一場は1929年3月8日、ワルシャワ・フィルハーモニーで、第二場は1931年5月6日、ワルシャワのテアトル・ヴィエルキの“音楽における若きポーランド”25周年記念コンサートで演奏された。ただしこの時は、完全な形の演奏ではなかったらしい。結局舞台形式での完全な初演は1935年まで待つことになるが、それもポーランドではなくチェコのプラハであった。それは、ちょうどこのバレエが完成した頃ワルシャワオペラの状態が壊滅的だった、という理由もある。1919年エミール・ムイナルスキが采配を振っていた時代は、

指揮者、歌手、踊り手、舞台装置家すべてにおいてワルシャワオペラの黄金期であり、1922年にはシマノフスキのオペラ『ハギート』もムイナルスキにより初演されたが、『ハルナシェ』が完成した頃、そういう時代はもう過ぎ去っていた。

1933年初頭、すでにシマノフスキはパリ・オペラ座の演目に『ハルナシェ』を入れてもらえるよう交渉しているが、毎年延期されていき、これが実現するのは1936年4月である。このパリ公演についてはイヴァシュキェヴィッチが面白い見解を示している。この初演に関わった面々（ヤン・レホン¹¹²、レオン・シレル¹¹³、セルジュ・リファール¹¹⁴）を見れば、三者三様あまりに个性的で、協力して成功にこぎつけた、ということだけで驚くに値する、と。もともと彼らは締め切り、という観念が無い人々である。だからここまで延び延びになったのではないか、と言っている。その上、この初演の時カップリングされた演目は、リヒャルト・シュトラウスの『サロメ』であるが、これはオペラ座監督ルーシェの意地悪か？と疑問を投げかけている。監督はどういう意図で『サロメ』と『ハルナシェ』を並べたのだろうか。いずれにしてもこれはいろいろ考えさせられることである。

『ハルナシェ』がシマノフスキの在命中に全幕舞台上演されたのは、結局1935年5月のプラハ初演と1936年4月のパリ初演、2回だけであった。ポーランド国内では、相変わらず演奏会形式でしか上演されなかった。1936年7月、やはりフィテルベルクの指揮でワルシャワの王宮の中庭で（この時が『ハルナシェ』全曲の初演である）、そして同年11月ワルシャワ・フィルハーモニーで。これはシマノフスキがグラスのサナトリウムに去った2～3日後のことである。それ以来シマノフスキはもう二度と故国に戻ることは出来ないまま、翌年異国の地で息を引き取るのである。

その後1937年2月、クリーヴランドの交響楽団がアルトゥール・ロジンスキの指揮により演奏会形式で、1937年3月のシマノフスキの死後、1937年秋にはハンブルグで上演された。しかしこのドイツ公演は政治的な事情が作用していて、妙な形でフォークロア要素を取り去ったものだったという。ポーランド国内における舞台初演は、1938年4月のポズナンのテアトル・ヴィエルキでやっと実現した。そして1938/39年のシーズンにはワルシャワのテアトル・ヴィエルキで、1939年春ワルシャワで国際現代音楽協会のフェスティバルにおいて舞台上演された。それから第二次世界大戦後、1947年ポズナン・オペラ、ワルシャワ・オペラ、バルト・オペラと続く。

PWM版の楽譜には、1935年のプラハ初演、1936年のパリ初演、1938年のポズナン初演のスタッフが掲載されている。以下はその訳である。

112 ヤン・レホン (Jan Lechoń, レシェク・セラフィノヴィッチ Leszek Serafinowicz, 1899~1956) 詩人。雑誌“プロ・アルテ・エト・ストゥディオ Pro Arte et Studio”の共同編集者

113 レオン・シレル (Leon Schiller, レオン・シレル・デ・シルデンフェルト Leon Schiller de Schildenfeld, 1887~1954) プロデューサー、劇場支配人。

114 セルジュ・リファール (Serge Lifar, 1905~1986) フランス人舞踏家。1923年ロシア・バレエ団に入団。バレエ団解散後はパリ・オペラ座に招かれ、舞踊家・振付家・舞踊理論家として活躍。『振付家宣言』などの著作も多数。オペラ座だけでなく20世紀のバレエ界に多大な貢献をした。

プラハ、国立劇場、1935年5月11日

『山賊たち 二幕のバレエ組曲』

指揮：ヨジュカ・ハルヴァート、演出：ヨセフ・ムンツリングル、
振り付け：イエリザヴェタ・ニコルスカ、舞台装置：V. パヴリク

配役：ハルナシ——A. ドロズドフ

娘——J. ニコルスカ

お母さん——M. カツォヴァ

婚約者——K. ピルニク

サバワ——H. ラジャンスキー

パリ、国立オペラ劇場、1936年4月27日

『ハルナシェ 二幕三場のバレエ』

指揮：フィリップ・ゴベール、振り付け：セルジュ・リファール
舞台装置・衣装：イレーナ・ロレントヴィッチ

配役：ハルナシ——セルジュ・リファール

婚約者（娘）——シモーニ

お父さん——フェロール

婚約者（若者）——エフィモフ

4人の友人たち——ロペス、ディナリ、ケルグリスト、ショビレ

ポズナン、テアトル・ヴィエルキ、1938年4月9日

『ハルナシェ 三場のバレエ・パントマイム』

指揮：ズィグムント・ラトシェフスキ

振り付け：マクシミリアン・スタトキェヴィチ

舞台装置・衣装：ズィグムント・シュピンギェル

配役：山賊たちのボス——イエジ・カプリンスキ

山の娘（婚約者）——ゾフィア・グラボフスカ

山の若者（婚約者）——ミェチスワフ・サヴィツキ

お父さん——マクシミリアン・スタトキェヴィチ

お母さん——レオカディア・クリホフスカ

結婚介添人（女性）——クラウディア・ラトウケ

結婚介添人（男性）——プロニスワフ・ミコワイチャク

プラハ初演とパリ初演において、どのような評判だったのかを、母に宛てたシマノフスキの手紙から抜粋しておきたい。

——お母さん、というわけでようやく昨日ハルナシェの初演が出来ました——とてもうれしい。これが実際に上演されて見ると、これが本当に**演劇的**であり、舞台音楽であると言うことがよくわかります。交響的なだけだ（演劇的じゃない——といつも僕は言われているけれど、**戯曲的**な効果と言う点でも全く問題ありません。さて、演奏はどうかというと、少なくとも 70～80%において完璧でした！ もちろん様々な点で（オーケストラ、舞台、装置）、若干の欠陥はあったけれども、そんな理想的な上演と言うものは、そうそう望むべくもありません！ いつだって完璧に行くことはないのであって、それはあきらめざるを得ないのです。ハルナシェ軍団は素晴らしかったし——第二場、とりわけあの喧嘩の場面は——文句ありませんでした。そして全体として僕はとても満足しているし、劇場の人々すべてがこの僕の作品にきわめてうやうやしく敬意を払って取り掛かってくれたことがうれしいのです。ムンツリンゲルのは言うまでもありません。彼はこの作品の演出に巨大な努力を傾注し、そして（ポーランド人として）ナンセンスが生じないように（たとえば衣装とか、踊り方とか）見守ってくれました。（中略）もちろん聴衆はこのポーランドの踊りを理解してくれて——自分たちに近い何ものかとして——それゆえにあれだけの大きな拍手とカーテンコールがあったのです... ——¹¹⁵（1935年5月12日）

——お母さん、公演はあらゆる予想を超える成功をしました。それをお知らせしたかったのです。最上の聴衆が劇場を満たし——最後には終わらぬ拍手が続き——雰囲気は素晴らしく、実際公演そのものが言うに言われぬ美しさで行われ——オーケストラも合唱も素晴らしく、全てが文句ない出来でした——¹¹⁶（1936年4月29日）

（8）『ハルナシェ』の方言テキスト（訳）

シマノフスキは『ハルナシェ』の中で、部分的にテノール・ソロ、合唱を付けた。その歌詞は、テトマイエルの『ポトハレの岩山にて』から一部採用されていたり、エラ・リタルドーヴァがシマノフスキに歌って聴かせた民謡の歌詩であるが、その中にはポトハレ地方の方言が多く使われている。同じスコアに載っている、方言テキストに関する記述を参考にしながら、訳してみた。左は『ハルナシェ』の中で歌われる方言テキスト、右はその訳である。

¹¹⁵ ヒリンスカ：『シマノフスキ』192 ページ

¹¹⁶ ヒリンスカ：前掲書 195 ページ

Hej! idem w las,
Piórko mi sie migoce!
Jak wywinem ciupazeckom
Krew cyrwonom wytocze! Hej!

へイ！ 森へ行くぞ
羽が揺れる！
チュパーガを振り回せば
赤い血が迸る！ へイ！

(シーン3 山賊の行進、)

Ani mi cie nie zol,
Ani mi nie luto,
Choćby cie zabrała
Bystro woda jutro.

私は悲しまないし
さみしくもない
たとえあんたが明日
川の激流に流されようとも

Ani ześ ty nie mój,
Ani jo nie twoja,
Janicku kochanie,
O tobie śpiywanie.

あんたは私のものでないし
私もあんたのものではない
愛するヤニツェク、
あんたのことを歌おう

Dziywcynta sie ciesom,
Ze cie wiatry niosom,
Janicku, hej!

娘っこたちは大喜び
あんたはどっかに行っちまう
ヤニツェク、へイ！

Zaśpiywoj Janicku!
Zaśpiywoj jesce roz!
Cy sie ty mojemu
Serdusku spodobos.
(Janicku, hej!)

歌え、ヤニツェク！
歌え、もう一度！
私の心があんたのことを
気に入るかどうか
(ヤニツェク、へイ！)

(Janicku mój),
Janicku kochanie,
O tobie śpiewanie.

(私のヤニツェク)
愛するヤニツェク
あんたのことを歌おう

(シーン6a 結婚式
シーン6b 結婚の儀式)

Jo za wodom, ty za wodom,
Jakoz jo ci gymby podom
Podom ci jom na listecku,
Naściz moja kochanecko!

Wyrskiyom posła,
wyrskiyom zasa,
Malowane piórka niesła.
Malowane a nie sare,
W Porominie dziywki stare! Hej!

Dobrze było Janickowi, hej!
Pokiyl bywoł przy ojcowi, hej!
Winko pijoł i tańcowoł,
Nigdy w doma nie nocowoł.

Moje dziewce nie wierzem ci,
Kupiem zwonek, uwiązem ci.
Jak cie bedzie chłopiec tyrkoł,
To ci będzie zwonek zbyrkoł. Hej!

Ej wolny jo, wolny,
Jako ptosek polny,
Dyć jo we ślebodzie,
Jak rybka we wodzie

Póćciez chłopcy, póćciez zbijać,
Bo ni momy za co pijać.
Hej, bo sie juz zacyno
Bucyna ozwijać

お前に唇わたそうとしても
俺は川の向こう、お前は川のこちら
木の葉にキスしてお前にやろう、
ほら、愛する人よ!

娘は峰伝いに行った、
娘は峰伝いに着いた
灰色ではない、色つきの羽を持って
ポロニンには
年取ったオバサンだらけ！ へい！

親父のところにいた間は、へい！
ヤニツェクはよかった、へい！
よく飲み、よく踊った
夜、家に居たためしかなかった

俺はお前を信用しない
鈴を買って、くくり付けよう
男が来て、お前をつっつけば
鈴がリンリン鳴るだろう、へい！

(シーン6c 若い山人たちの歌)

エイ、おいらは自由だ、自由だ
野原にいる鳥のように
やっぱりおいらは自由気ままさ
水の中の魚のように

(シーン7 グラルスキの踊り)

男ども行け、行ってやっつけろ
飲み代がないからさ
へい、もうブナの林が大きく
なり始めているからさ

A kie zońdzies do sałasa,
To wybiyroj ftóra nasa.
Hej, ku tyj chłopcy, ku tyj,
Co mo pierściyń złoty.

Spotkołek cie w lesie,
Widziołek cie w polu,
Powiydzze mi dziywceze,
Nie mos do mnie zolu

Kie sie cymno nocka zacnie,
To nie cekoj chłopca karcmie!
Hej, w cymnusiynkim borze
Pockoj przy jaworze!

Hej, do góry pyrciami,
Z fajnymi dziywkami! Hej!

Powiydzze mi, powiydz
Do uska prawego,
Cy mnie rada widzisz,
Cy kogo innego

Kiebyś ty tak za mnom,
Jako ja za tabom,
Bylibymy sobie
Kozdom nocke z sobom.

Kozdo noc w radości,
Kozdy dziyń w kłopocie,
Kiebyś ty tak do mnie,
Jako jo do tobie.

小屋をのぞいたら
どの娘が俺たちものか選べ
へい、金色の指輪をした
その娘のほうへ行け

俺は森でお前に出会った、
野原でお前を見た
娘っこよ言ってくれ
俺に恨みはないかい？

暗い夜が始まったら
居酒屋で野郎を待つな
へい、暗く深い森の中の
ヤヴォルの木のそばで待て！

へい、山道を通って
すてきな娘っこたちと、へい！

(シーン8 ハルナシの襲撃)

俺に言っておくれ
右の耳に言っておくれ
俺を見てうれしいか
それとも他の男がよいか？

俺がお前を好きなように
お前も俺を慕ってくれるなら
俺たち毎晩一緒に過そう

毎晩毎晩夜はお楽しみ
毎日毎日昼間は苦勞
お前が俺のところに来て
俺がお前といるならば

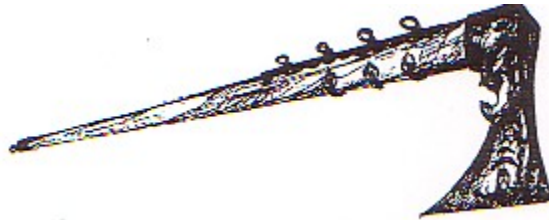
Byłoby nom, było,
Jak janiołkom w niebie,
Kiebyś ty tak do mnie,
Jako jo do tobie.

一緒にいれば、
俺たちは天国の天使のようだ
お前が俺のところに来て
俺がお前というなら

(シーン9 エピローグ)

＊チュパーガ

斧の付いた杖。山地住民の道具。



(図：阿部優子：卒論「ポーランドの地域方言と地域文化（ポトハレ地方）」47 ページより)

＊ヤヴォル

かえでの一種。大きく広がった梢、濃い緑の葉。ポーランドでは主として山中に生息する。

3——『ハルナシェ』考察のさいごに

イヴァシュキェヴィッチは、『ハルナシェ』の作曲を始めた時期と、『ロゲル王』の第3幕（終幕）の作曲の時期が重なっていることの重要性を挙げて、このように分析している。——『ロゲル王』に比べ、『ハルナシェ』は一種の退化である。『ロゲル王』においてシマノフスキは未来を先取りしている。それは独特な和音、楽節構造の放棄、長調・短調システムとの決別などであるが、『ハルナシェ』では意図的に後戻りしている。それはこのバレエが“見せるため”に書かれたものであり、ある意味で“聴衆との妥協”、“誰にでも受け入れられるようなものを書かなければならない”という意識の産物である。そしてこの後退を、シマノフスキは意図的に行ったのであろう。しかし違う方向に形成されていた作曲技法をこの音楽に当てはめるのは難しかったし、そもそも踊りの中にある“リズム”というものに馴染めないシマノフスキにとって、このバレエの作曲は大きな困難を伴うものであった。それにもかかわらず、彼をしてこのバレエの作曲に向わせたのは、何よりもグラル音楽の発見と愛であった。又彼はポーランド人の作曲家としての役割と意味を公にした

かった。シマノフスキの新しい時代の導入として、このような意味においては『ハルナシェ』は一步前進であり、十分価値がある。シマノフスキの、“後戻り”してまでポピュラーな音楽を書こうとした態度には、むしろ何かしら感動的なものさえある——と。

この“後戻り”というのは音楽的に、という意味である。『ロゲル王』で現代音楽に近づいていったのが、民間音楽から取った素材が用いられているために一步退いた、ということである。確かにシマノフスキがこのバレエを作曲しようと考えたのは、そのような意図からかも知れない。そしてそれは一種の“妥協”であり、“後退”であっただろう。しかし『ハルナシェ』を一つの音楽作品として聴いた時、この曲の水準においてシマノフスキが聴衆に“妥協”したと私は思っていない。もちろん『ロゲル王』とは音楽の面から見ても異質なものだと思うが、最初の発想がどうであれ、『ハルナシェ』もまた彼の立派な作品の1つであると思う。決してストラヴィンスキーのバレエ曲、たとえば『ペトルーシュカ』と比べても劣っていない、と私は感じる。そして、仮に『ハルナシェ』がもっと早く出来上がり、シマノフスキの最初の望みどおりディアギレフ（彼は1929年8月に亡くなっている）に取り上げてもらい、最高のスタッフでもってパリ初演していたら、この曲の評価は全く違うものになったのではなかろうか。ストラヴィンスキーの3大バレエも、もしディアギレフ率いるバレエ・リュスに取り上げてもらわなかったら、現在のような評価があったかどうかかわからない。

シマノフスキはパリでの『ハルナシェ』公演が成功したので、何か新しい注文がもらえるかもしれない、という期待を持ってしばらくパリに留まったが、結局何も得るものはなかった。そして彼自身“こういうチャンスをもものに出来ないのは、ポーランド人に共通の弱点である”と自嘲を込めて言っている。当時ストラヴィンスキーやラヴェルには、ポリニャック公爵夫人¹¹⁷やイーダ・ルービンシュタイン¹¹⁸から注文が来たのに、シマノフスキにはなぜ来なかったのだろうか。当時パリには、サロンの女王として多くの芸術家のパトロンとなっていたポーランド人女性、ミシャ・セール¹¹⁹がいた。彼女の父の再婚相手はヨーロ

¹¹⁷ ポリニャック公爵夫人 (Winaretta Polignac, 1865~1943) 父は「シンガーミシン」で有名なミシン王のアメリカ人、アイザック・メリット・シンガー、母はシンガーの2度目の妻でフランス人のイザベル・ボアイエであり、本名はヴィナレッタ・シンガーという。1893年パリでエドモンド・ドゥ・ポリニャック公爵 (1834~1901) と再婚した。ポリニャック家はフランスを代表する名門貴族の家柄であった。彼女のサロンの特長として、自分のサロンで初演するための積極的な作品の委嘱があったという。作品にはフォーレの『ペレアスとメリザンド』、ラヴェルの『亡き王女のためのパヴァーヌ』などがある。出入りしていた演奏家では、ルービンシュタイン、リパッティ、ヴァンダ・ランドフスカなどがいる。(http://www.shinkyō.com/concerts/i181-2.html)

¹¹⁸ イーダ・ルービンシュタイン (Ida Rubinstein, 1880~1960) ロシアの舞踏家、女優。フォーキンの弟子。1921年には自分の劇団を組織し、ラヴェルに『ボレロ』を、ヴァレリーやクロデルにもマイム劇の台本を依頼している。バレリーナとしてはそれ程でもなかったが、その素晴らしい肢体と自由奔放な演技で、ディアギレフのロシア・バレエをささえの一員となった。(藤野幸雄：『春の祭典 ロシア・バレエ団の人々』 晶文社、1982年)

¹¹⁹ ミシャ・ゴデプスカ (Misia Godebska, ミシア・セール Misia Sert, 1872~1950) パリにおけるサロンの名花。父ツィプリアン・ゴデプスキ二世は有名な彫刻家でフランス生まれだが、ポーランドの古い家柄の出身だった。母ゾフィアはミシャを生んですぐに死去。ミシャが富と名声を得

ッパのポーランド系ユダヤ人財閥のナタンソン家の未亡人マチルダであり、マチルダの親戚でミシャの最初夫もタデー・ナタンソンなど、当時ヨーロッパにはポーランド系の大富豪が住んでいた。この頃のヨーロッパはサロンが芸術に対して独特な役割を持っていたし、芸術家たちはパトロンに始終出入りし、そこから様々な恩恵を受けていた時代であった。シマノフスキはこれらのユダヤコネクション、ポーランドコネクションをうまく利用できなかったのだろうか。何故彼らと接点が無かったのだろうか。今までのところ、シマノフスキがこちらのルートから恩恵を受けたようなふしは全く無いが、当時のパリの芸術家社会から考えると、これはある意味で不思議である。こちらのルートから見ると、シマノフスキの『ハルナシェ』がパリにおいて一回限りの成功で終わってしまった理由も分かるかもしれない。

いずれにしても、シマノフスキの音楽はどの時代の曲を見ても、ロマン的であると思う。今回シマノフスキの曲を年代順に見ながら、いろいろ聴いてきた。それぞれの時代、それぞれの方向に向いていたが、シマノフスキの個性はあくまでロマン主義者であった。1936年4月に『ハルナシェ』のバリ公演が終わった後、病状が悪化したシマノフスキは11月グラースのサナトリウムに入るが、そこでまた次のバレエの構想を練っている。それは“オディッセイア”の断片を主題にしたバレエ『オディッセウスの帰還』である。もちろんこれは計画だけで未完に終わったが、主題としては中期に戻っている。しかし、もしこの曲を書くことが出来たとしたら、シマノフスキは印象主義時代の回帰ではなく、又新たな境地に進んで行ったであろう。私はシマノフスキが何故最終的にグラル音楽にたどり着いたのか、ということが疑問であったと書いた。今回は、ポトハレの音楽を含め、山岳文化について研究することが出来なかったが、シマノフスキの人生の軌跡を辿っていく中で、何故ポトハレだったのか、ということは少し理解できたような気がする。しかし“最終的にグラル音楽にたどり着いた”というのは、もしかしたら間違っていたかも知れない。シマノフスキにとって、民族様式、すなわちポトハレ様式、というのは到達点ではなく、ある一時期の通過点であっただけなのである。もし彼がもっと長生きをしていたら、ポトハレ時代がずっと続いたかどうかわからないし、私が想像するには、きっと違う道を歩んだだろう。

現代音楽祭“ワルシャワの秋¹²⁰”において、“シマノフスキで終わるのか、シマノフスキ

ることが出来たのは夫たちの名前のおかげである。最初の夫は『ルヴェ・ブランシュ』紙の創設者で幼馴染のタデー・ナタンソン、2番目の夫は『ル・マタン』紙の社主だった新興成金の億万長者、アルフレッド・エドワーズ、3番目の夫はカタロニア出身の画家、ホセ＝マリア・セールである。ミシャのサロンに出入りした交友関係の中でも特にディアギレフ、ココ・シャネルとの関係は生涯続いた。(海野弘：『ココ・シャネルの星座』 中公文庫、1992年)

¹²⁰ 1956年10月に開催されて以来、毎年ワルシャワで開かれている。文化省後援で作曲家同盟によって運営される。戦後ポーランドは新しい西欧音楽の動向から切り離され、創造の自由も制限されていたが、1956以降、政治と社会が変化し、これが音楽にも影響を及ぼした。作曲家の目は西欧に向けられ、その旗揚げがこの音楽祭だった。目的は西欧の新技法によるポーランド作曲家の新作と、西欧の新音楽の紹介。取り上げる作曲家数は90人余り。内容も器楽、声楽、バ

で始まるのか”という論争があるが、私自身はシマノフスキの音楽に未来を感じる。根柢はロマン主義であったが、彼は20世紀において、間違いなく自分の新しい音楽を作曲したのである。そしてそれにより、ポーランドの音楽界を停滞から救い、未来へと導いたのでないだろうか。

シマノフスキが生きていた時代、祖国ポーランドでなかなか理解してもらえない中、彼は身を削るように作品を生み出していった。ポーランド人として、一人の音楽家として、今何が出来るのか考え、いつも苦悩していた。それがひしひしと伝わってくるからこそ、私はシマノフスキの音楽に魅力を感じるのだろう。まだ謎の部分が多いが、“カール・シマノフスキ”という19世紀後半から20世紀前半にかけて生きたポーランドの作曲家は、これからも永遠に輝き、世界中でもっとたくさんの音楽家を魅了し続けることだろうということだけは疑いない。

4——“ヤロスワフ・イヴァシュキェヴィッチ”について

今回の『ハルナシェ』考察は、1962年11月ザコパネで書かれたイヴァシュキェヴィッチの「カール・シマノフスキの“ハルナシェ”」と「シマノフスキと文学」(『音楽論集』“チテルニク”ワルシャワ、1983年)[原題]「“Harnasie”Karol Szymanowskiego」,「Karol Szymanowski a literatura」(『Pisma Muzyczne』“Czytelnik”Warszawa, 1983)を基にしている。この音楽論集には、この2つの他に「シマノフスキとの出会い」「ヤン・セバスティアン・バッハ」「シヨパン」という3つの論文も入っていて、イヴァシュキェヴィッチがいかに音楽に造詣が深かったか、ということがわかる。最後にイヴァシュキェヴィッチという文学者について、紹介しておきたい。

ヤロスワフ・イヴァシュキェヴィッチ (Jarosław Iwaszkiewicz, 1894/2/20~1980/3/2)

ポーランドの詩人、小説家。ウクライナの村カルニク(キエフ地方)で、ポーランド人家庭に生まれる。父ボレスワフ、母マリアともに士族(シュラフタ)出身であり、マリアがシマノフスキの遠縁に当たる。ヤロスワフが生まれた当時の一家は、経済的には中流、文化的には高いレベルの知識階層に属していた。1912年にはキエフ大学に入学して法学を学ぶと同時に、キエフ音楽院で音楽の勉強も始めている。第一次大戦が終わり、ポーランドは国家を再興し、イヴァシュキェヴィッチ一家は1918年10月、首都ワルシャワへ移住する。ヤロスワフはほどなく、月間文芸誌『スカマンデル』(Skamander)や『文学時報』(Wiadomości literackie)に拠り活動する、いわゆる¹²¹ス

レエ、オペラなど各分野に渡り、世界各国のソリストや演奏団体が出演する。70年代までは実験的な作品が多く、世界の前衛音楽のメッカとなっていた。80年代以降は作品の傾向も多様になってきた。(http://www002.upp.so-net.ne.jp/mikuroom/poland.html)

¹²¹ スカマンデル・グループ 月刊の詩の雑誌にその名前を由来する。愛国の使命を芸術家に課することへの反動を示し、詩の高い芸術性を志向し、新しい詩形式を探求した。

カマンデル・グループの中心メンバーとなった。ユリアン・トゥーヴィム、アントニ・スウォニムスキ、ヤン・レホン、カジミェシュ・ヴィエジンスキ、そしてイヴァシュキェヴィッチ——これらグループの五人組は、両大戦間期のポーランド詩の主流とも中核ともいえるべき存在となる。

国会議長秘書（1923-25）、次いで外務省広報部（1927-32）、在外公使館（1932-35 コペンハーゲン、1935-36 ブリュッセル）での公職、またペン・クラブや文学者職業組合などでの半公職を精力的にこなす一方で、詩、戯曲、小説、翻訳、そして文芸から美術、音楽までの広範囲にわたる評論——と、書き続け、短期間にポーランドを代表する文人になった。公務における長期滞在だけではなく、多くの国際会議などに参加するために、毎年ヨーロッパ各地を旅した経験も、イヴァシュキェヴィッチの人格・教養形成に大きな意味を持った。

占領中はイエジー・アンジェイエフスキ、マリア・ドンブロフスカとともに、ロンドン亡命政府の「国内代表部」文学部門の責任者として、文化領域のレジスタンス運動を指揮し、ワルシャワ近郊にあった自宅は、多くの文化人がナチスの迫害を逃れ、集う基地となった。

戦後もポーランド作家同盟の会長や国会下院議員（1952年以降終生）、戦後ポーランド文学界で最も重要な月刊誌『作品』（*Twórczość*）の編集長（1955年以降終生）を務めながらさまざまなジャンルの文章に健筆をふるい続け、1980年3月2日ワルシャワで死んだ。（イヴァシュキェヴィッチ作、関口時正訳：『尼僧ヨアンナ』、解説より、262～265ページ）

《イヴァシュキェヴィッチの主な作品》

〔詩〕

- 『八行詩』 *Oktostychy* 1919年（処女詩集）
- 『ディオニソスの詩』 *Dionizje* 1922年
- 『ヨーロッパへの帰還』 *Powrót do Europy* 1931年
- 『1932年夏』 *Lato 1932* 1933年
- 『天気図』 *Mapa Pogody* 1977年

〔小説〕

- 『簿記係の息子ヒラリ』 *Hilary syn, buchaltera* 1923年
- 『月が出る』 *Księżyc wschodzi* 1925年
- 『ヴィルコの娘たち』 *Panny z Wilka* 1933年
- 『白樺林』 *Brzezina* 1933年
- 『赤い盾』 *Czerwone tarcze* 1934年
- 『ウトラタの水車小屋』 *Młyn nad Utratą* 1936年
- 『尼僧ヨアンナ』 *Matka Joanna od aniołów* 1936年

『栄光と賞賛』 *Sława i chwala* (3巻、1956-62年)

〔戯曲〕

『ノアンの夏』 *Lata w Nohant* 1936年

『仮面舞踏会』 *Maskarada* 1938年

〔その他——音楽研究、文芸評論、翻訳など〕

(『世界文学辞典』より、集英社、2002年、265ページ)

《イヴァシュケヴィッチの特徴》

イヴァシュケヴィッチの小説は、ポーランド近代文学が自らの運命とみなしてきた政治性、愛国憂国亡国の問題、祖国の蜂起や戦争をめぐる主題などをそれ自体として前面に押し出すことがほとんどない。時局に対応して、作者自ら政治的寓意を含ませるといってもほとんどなかった。焦点をあてられるのは、常に、愛や死、歴史の無常、あるいは美の衝撃に直面した個人の内面劇であった。(中略)ものを創るという行為においても絶えず時代や民族に自らを関連づけ、言及することで使命を果たす者という、ポーランドの近代社会で考えられてきた芸術家、知識人のステレオタイプからはみ出たイヴァシュケヴィッチは、一般的に妙に捉えにくい存在だった。(中略)個人の内面劇と書いたが、その劇にリアリティを与えているものは、心理分析の鋭利さや論理的な説得力であるよりも、官能のあり方、とりわけ内部に入り来る外界の色や光や音や匂いや味に感応する、あるいは水や動植物が密に構成する自然と呼応する、個人の官能のあり方を描く筆力である。(イヴァシュケヴィッチ作、関口時正訳：『尼僧ヨアンナ』、解説より、266～267ページ)

イヴァシュケヴィッチについて書いたが、これはひょっとしてシマノフスキにも共通することではないかという気がする。シマノフスキにもイヴァシュケヴィッチにも愛国的な心情はあったはずである。しかし芸術作品として、それを前面に押し出さないと、“コスモポリタン”すなわち一種の“非国民”的見方をされたポーランドの近代社会においては、彼らのような芸術家は、関口先生が言っているところの、“一般には妙に捉えにくい存在”であったのだろう。この論文にも書いたが、“ただ美しいだけの芸術”は意味を成さなかった時代において、イヴァシュケヴィッチもシマノフスキも特異な存在だったのだろう。その後の共産主義時代を考えてみても、このような文学を書きながら、イヴァシュケヴィッチはどのように生きのびてきたのだろうか。

付——『ハルナシェ』における方言テキストに関する言語文化的な解説

この資料は、『ハルナシェ』の PWM 版スコアに載っている。今回『ハルナシェ』の歌詞を翻訳するに当たって、この資料を活用した。言語学の専門ではない私にとってポーランドの地方方言というのはなかなか分かりにくく、まず標準語に直すのに苦労したが、この資料はポトハレ方言を知る上で、かなり良い参考文献になったので、掲載することにした。以下は資料の訳である。

ポトハレ方言、その中にはザコパネ方言も含まれるが、これはポーランドのさまざまな方言の中でも最もよく知られ、そしてその中でも特別な位置を占めるものである。それにはそれなりの理由があって、一つにはザコパネ、そしてそれを取り巻くポトハレ全体の地域が非常に特殊な性格のものであること、その民族文化の独自性にある。すでに 19 世紀の半ば、このポトハレ方言を発見し、そして文学の中に持ち込んだのはセヴェリン・ゴシチンスキ（『タトリ旅行日誌 *Dziennik podróży do Tatrów*』、1853 年、ペテルブルグ）であるが、ゴシチンスキはこの方言の美しさについて語っている。続いてポトハレ方言の最大の愛好者であり、またこれを世の中に紹介した人々として、スタニスワフ・ヴィトキェヴィチ（『峠にて *Na przełęczy*』 1891 年）、カジミエシュ・プシェルヴァーテトマイエル（『ポトハレの岩山にて *Na skalnym podhalu*』 1903-1910 年）がいる。彼らはポトハレ方言の美しさに魅了され、それをポーランド文学に大規模に導入した。とりわけ一時きわめて人口に膾炙したのが、K. プシェルヴァーテトマイエルの詩であって、彼はその詩の中でグラルのフォークロアからモチーフを取っており、その中でも彼の《山賊の行進 *Marsz zbójnicki*》という詩は、“*Hej! idem w las...*” で始まる。何度もザコパネを訪れていたシマノフスキは、1930 年にはそこに移り住む形となり、ポトハレの民族文化に触れ、さらには『ハルナシェ』においてよりそれに近づき、山人の旋律、そしてこの地域の民謡の歌詞も共にこの『ハルナシェ』で利用されている。

これまで確かでないと言われていたハルナシェの脚本問題、すなわち誰が書いたのか、ということに関しては、すでにカジミエシュ・ノヴァツキによって研究され、この版の序文にもそれは触れてあるので、ここではこの問題には戻らない。唯一ここではシマノフスキがグラル方言とグラル音楽に触れる仲介役をした人間の名前を挙げておきたい。すなわち、アドルフ・ヒビンスキ、ユリウシュ・ズボロフスキ、スタニスワフ・ミェルチンスキ、そして誰よりも山岳民族自身、その中にはヘレナ・ロイーリタルドヴァが特に挙げられる。カール・シマノフスキ自身“... リタルドヴァが歌って聞かせてくれたグラル民謡の曲と詞を私は書きとめているのである”と言っているのは周知である。

今日あまり知られてないことであることであるけれども、ハルナシェの冒頭のテキスト、

Hej! idem w las

Piórko mi sie migoce!
Jak wywienem ciupazeckom
Krew cyrwonom wytoce! Hej!

これは『ポトハレの岩山にて』の中の《山賊の行進》の冒頭を若干変えたものである
原文は次のようである：

Hej! idem w las—piórko mi się migoce!
Hej! idem w las—dudni ziemia,gdy kroczę!
Ka wywinem ciupazecką—krew cerwonom wytoce!
Ka obyrtneń siekierceką—krew mi spod nog bulkoce!

(『ハルナシェ』——冒頭テキスト)

ヘイ！ 森に行く
羽が揺れる！
チュパーガを振り回せば
赤い血が迸る！ ヘイ！

(《山賊の行進》——テトマイエル)

ヘイ！ 森に行く—羽が揺れる！
ヘイ！ 森に行く—俺が歩けば 大地が鳴る！
チュパーガを振り出せば—赤い血が迸る！
斧を振り回せば—足元から血が沸々と！

すでに述べたように、一時期この詩はかなり有名となり、しかもそれは山の民の間でも知られていたものである；もとはテトマイエルが書いた詩なのであるが、『ハルナシェ』においてはこれが民謡の歌詞として変えて使われている。そのほかにも『ハルナシェ』の中には、今日も知られポトハレでも歌われている次のように始まるものがある：

„Poćciez chłopcy, poćciez zbijać
Bo ni mamy za co pijać...”

[歌詞の訳]

“男ども行け、行ってやっつけろ
なぜなら酒代がないからだ”

ハルナシェの自筆原稿は失われた。今回の出版テキストの言語学的な分析に当たっては、次の二つの出典から取っている：

1. シマノフスキ『ハルナシェ、三場のバレエ・パントマイム』マクス・エスィヒ版、
パリ、1935年
2. 1932年、ウィーンで作成された（校訂された解説の中の主要な出典の記述を参照）
総譜の手書譜のコピー

この2つのテキストは同一ではなく、細部においては異なっているが、内容的には変わっていない。むしろ方言の特徴をどのように記述するかということが異なっているだけである。またここにはさまざまな誤った方言の形も含まれている。たとえば *idem*, *kupiem* などは方言であるが、*wywine*, *wytoce* は方言ではない。方言；たとえば *wodom* (=woda), *ciesom* (=cieszą), *niesom* (=niosą)、部分的に方言；たとえば *cerwoną* (=czerwoną, *cyrwonom* が正しい)、誤った形；たとえば *cyrwono* (=czerwoną), *za mno* (=za mną), *tobo* (=tobą) などである。この形が何故間違いかという、ザコパネ方言では語末の *-q* は *-om* になり、*-o* にはならないからである。そしてすべて語末の *-o* は *-om* になるべきである。続いて問題はザコパネ方言に特徴的な、狭い *e* の記述方法である。これはちょうど *y* か、または *y* と *e* の中間のような音で発音される。しかしここでは *y* として発音してかまわない。2つのテキストにはこの方言においてかなり恣意的な記述が見られる。*E* が *y* で書かれているところ、たとえば *cyrwono* (=czerwoną), *pyrciami* (=perciami), *tyj* (=tej), *tyz* (=też) と、*é* で書かれているところ：*dziéwce*, *dziéwkami*、そして場合によっては *i* で表しているところすらある（しかしこれは間違いである）：*powidz*, *dziwce*, *dziwki* (*powiydz*, *dziywce*, *dziyki* の代わりに)。軟子音の後、半開きの *m* の前にいてのみ、*e* は *i* になる。たとえば *ni mos* (=nie masz), *ni momy* (=nie mamy)。狭い *e* の発音は特に記述されておらず、標準語の *e* で書かれている場合も多い：*zaśpiewaj* (=zaśpiywoj が正しい), *cerwoną* (=cyrwonom が正しい), *śpiewanie* (=śpiywanie が正しい), *dziwki* (=dziywki が正しい), *wybieraj* (=wybiyroj が正しい)。

従って、『ハルナシェ』においてはこれらの誤りをすべて除いた記述方法を取った。この楽譜においてテキストは、音声的な記述をしていてあるので、比較的もともとの方言の音を忠実に反映していて、特別な記号というものは用いていない。

以下ザコパネ方言の特徴を挙げる。

1. 母音 *e* について

- a) 語末の *-e* が *-em* になっているもの：

idem (=idę), *wywinem* (=wywinę), *kupiem* (=kupię), *uwiązem* (=uwiążę),
nie wierzem (=nie wierzę) など

- b) 語末の *-e* が *e* になっているもの：

cie (=cię), *sie* (=się), *dziywce* (=dziwczę), *nocke* (=nockę) など

- c) 閉じる子音の前で *ym* または *yn* になっているもの：

gymby (=gęby), *dziywcynta* (=dziwczęta)；例外 *bedzie* (=będzie)

-eń- は -yń- になる : *pierścinyń* (=pierścień), *dziyń* (=dzień)

-em- は -ym- になる : *mojymu* (=mojemu), *ciymniu* (=ciemniu), *siyńkim* (=sieńkim)

2. 語末の -ą が -om になっているもの :

ciupazeckom (=ciupażeczką), *cyrwonom* (=czerwoną), *wodom* (=wodą), *za mnom* (=za mną),
za tobom (=za tobą), *kozdom* (=każdą), *z sobom* (=z sobą), *jom* (=ją), *sie ciesom* (=sie
cieszą), *niesom* (=nie są) など

鼻母音としての *q* が現れるのは唯一隙間で出す子音の時だけである : *uwiqzem*
(=uwiążę)

3. 狭い母音でそのまま保っているもの (*a* と *e*) :

a)狭い *a* はザコパネ方言では *a* と *o* の中間のような音で発音され、テキストの中で
は常に *o* になる :

zol (=zał), *bystro* (=bystra), *jo* (=ja), *roz* (=raz), *podom* (=podam),
bybol (=bybał), *pijol* (=pijał), *tańcowol* (=tańcował), *nocowol* (=nocował),
tyrkol (=tyrkał), *zbyrkol* (=zbyrkał), *ptosek* (=ptaszek), *momy* (=mamy),
mo (=ma), *ftóro* (ftóra), *zolu* (=żalu), *nom* (=nam) など

b)狭い *e* は *y* になる :

cyrwonom (=czerwoną), *śpiywanie* (=śpiewanie), *dziywcynta* (=dziewczęta),
zaśpiywoj (=zaśpiewaj), *tyz* (=też), *wiyrskiyim* (=wierszkiem),
dziywki (=dziewki), *pokiyl* (=pokiel 《dopóki》), *dziywce* (=dziewczę),
wybiyroj (=wybieraj), *tyj* (=tej), *pyrciami* (=perciami),
dziywkami (=dziewkami), *powiydz* (=powiedz) など

半開きの子音 *m* の前のみ *i* と書いてもかまわない :

ni momy (=nie mamy), *ni mos* (=nie masz)

4. いわゆるマズジェーニエ、すなわち子音 *sz*, *ż*, *cz*, *dź* が *s*, *z*, *c*, *dz* になる :

ciupazeckom (=ciupażeczką), *cyrwonom* (=czerwoną), *zol*(=zał),
Janicku (=Janiczku), *dziywcynta* (=dziewczęta), *ciesom* (=cieszą),
Jesce (=jeszcze), *tyz* (=też), *serdusku* (=serduszkę), *spodobos* (=spodobasz),
jakoz (=jakoż), *listecku* (=listeczkę), *naściz* (=naściż),
kochanecko (=kochaneczko), *zasła* (=zaszła), *sare* (=szare), *dziywce* (=dziewczę),
uwiqzem (=uwiążę), *ptosek* (=ptaszek), *zacyno* (=zaczyna), *bucyna* (=buczyna),
zońdzies (=zajdziesz), *sałasa* (=szałasa), *nosa* (=nosza), *mos* (=masz), *zolu* (=żalu),
zacnie (=zacznie), *w karcmie* (=w karczmie), *pockoj* (=poczekaj),
powiydze (=powieźże), *do usta* (=do uszta), *widzis* (=widzisz), *cy* (=czy),

kozdo (=każda), *kozdy* (=każdy) など

『ハルナシェ』の2つのテキストの中において、一ヶ所だけ間違っているマズジェーニェがある。*rz* で、*nie wiezem* となっているが、正しくは *nie wierzem* である。これは明らかな間違いであるが、これはマズジェーニェがどんなものか分からない人々によって、頻繁に犯される間違いである。ザコパネ方言では、*rz* にマズジェーニェは働かない。*rz* は *rz* のままである。たとえば *trzeba* は *tseba* にならないし、*rzeka* はザコパネ方言では *rzyka* とはなるが、*zyka* にはならない、など。

5. 語末の *-ch* が *-k* になる (ザコパネ方言独得の特徴であるが、ポトハレ全体ではない) :
Spotkolek (=spotkolech =spotkałem), *wiedziolak* (=wieziolak =wiedziałem)

6. 接頭辞 *roz-* が *oz-* になる : *ozwijać* (=rozwijać)

7. *kt-* が *ft-* になっている : *ftóro* (=która)

8. テキストにはこの地方の独特の方言語彙がある :

ciupazecka (山人の使う小さいステッキ、チューパーガ)

wiyrsek (小さな峰、頂上)

pokiyl (～する間は、～する限りは)

tyrkać (軽く突く、押す、～にさわる、～に触れる)

zbyrkać (鈴・ベルを鳴らす、鳴る、響く、電話をかける)

śleboda (自由、自由の身、自由さ)

perć (山の細道) など

9. 同じ音が2つ続いた時に、それを避けようとする現象がある

w Poroninie というのが正しいのであるが、*w Porominie* は間違いではない。ポロニンハザコパネの近くの地名であるが、隣村の人々が、このように *n* を *m* に変えてしまうのである。

今回のテキストでは、2つのザコパネ方言の特徴を盛り込まなかった。一つはポトハレアルハイズム (古語) と母音 *o* の唇音化である。ポトハレアルハイズムは、最も一般的に言えば、*czy, ży, rzy, szy, dży* が *ci, zi, rzi, si, dzi* となる (読む時 *ći, źi* になってはいけない)。たとえば *bucina* (=buczyna), *ci* (=czy) である。ここで *buczyna* すなわち *cy* としたのは、*bucina* すなわち *ci* と書くと *ć* と発音される恐れがあるためである。しかし *przi* (=przy) だけは *rz* の後に *i* を残してある。それは間違っ読まれる可能性が無いからである。さらに口唇母音の

o は、実際の発音では *uo* という音になる。たとえば *uo tobie* (=o tobie), *buo* (=bo) などである。ただし面倒なので書かなかった。

ザコパネ方言の大事な特徴はほとんど『ハルナシェ』のテキストで目にすることが出来る。必ずしも均等に例文があるわけではないけれども、全体として『ハルナシェ』のテキストはこの方言がどういうものであるかという、良い見本を提供して、実用的な機能も果たしている。

(ユゼフ・ブバク Józef Bubak)

おわりに——

悪戦苦闘しながら書いてきた論文が、とうとう終わった。音楽大学の器楽科出身の私にとって、初めての論文であった。外語大の研究生になった時、最後に研究論文なるものがあると聞いて、少々気が重くなった。これからいろいろな勉強が出来ることは、とってもうれしかったが、“論文”などという大それたものを書かなければいけないなんて、私に出来るのかしら、というのが正直な気持ちだった。青柳いづみこ氏の言うところの、“いうにいわれぬもの”を表現する音楽家である私に、論理的に“いうこと”が出来るのか、と。それ以来2年間、私にとって研究論文は、『ロゲル王』の第三幕を作曲していた時のシマノフスキではないが、“喉に骨が突き刺さったような”存在であった。書き始めてもまだ、最後まで書き上げる自信が無かった。はじめにアウトラインを決めても、書きながらどんどん変わっていった。しかし毎日書いては消し、消しては書き、という作業していくうちに、2年間学んだこと、自分なりに感じたこと、考えたことが、点から線になっていった。シマノフスキ個人のことだけではなく、文学、美術、映画、社会体制、他の国々、など絡み合っていた全ての要素が少しずつほぐれ、頭の中でパズルのように組み合わされ、今を生きる私にも、19世紀から20世紀にかけての様々なことが、少し見えるようになってきた。といっても見えるような気がしているだけだと思う。どの時代においても、社会や文化はそんなに簡単なものではないのだから。しかし、この2年間、そして論文を書き上げた今、明らかに何か体感している部分がある。これはポーランドに住んで初めて体感したものと、形は違うが似ている。ピアノを弾いていただけでは決して得られなかったと思う。

今回まずはシマノフスキの楽譜とCDをそろえる事から、苦勞した。ポーランドの楽譜やCDは、出版元に頼んでもそれ自体無かったりして、手に入れることが出来ない場合も多い。たとえポーランドに行っても同じことで、運がよければ、という世界なのである。最終的には『ハルナシェ』を選んだが、その前に歌曲関係の楽譜を手に入れたかった。私自身歌曲はよく知らなかったし、始めはいろいろな歌曲の歌詞を、訳してみたいと思っていたからである。それに直感的だったのであるが、初めから、シマノフスキを知るには“歌”の曲を知らないでは語れない、という気がしていた。これはある意味で正しいと思うが、今すぐに歌曲の分析をするには、今の私のポーランド語では到底力不足だった。外語大のポーランド語科学生のように、初歩からきちんと学んでいない私にとって、シマノフスキの歌詞はまだ手に負えるものではなかった。彼の歌曲の歌詞は、ポーランド語の文学だけでなく、ドイツ語、そしてペルシャ語の文学にまで及んでいる。非常に興味深い歌詞を前にして、自分の語学力の不足をどれだけ恨んだことだろうか。結局今回は、歌曲研究に至る事は出来なかったが、これからまた少しずつポーランド語を学びながら、シマノフスキに接していきたいと思っている。

今回のイヴァシュキェヴィッチの論文を読みながら気になったのは、“ジェロムスキ崇拜”という言葉である。これは『家なき人々』、『灰』、『忠実な川』などの作品で有名なポーランドの小説家、ステファン・ジェロムスキ (Stefan Żeromski, 1864-1925) のことである。彼は“若きポーランド”を代表する作家であるが、モダニズム的な新しい表現を追求しながらも、民族の運命を常に創作の中心にすえ、“ポーランド文学の良心”として国民の尊敬を集めた、という。当時このような現象があったようなのだが、この国民的尊敬のことを“ジェロムスキ崇拜”というのだろうか。そしてシマノフスキはこのジェロムスキの文学から、大きな影響を受けているようなのである。イヴァシュキェヴィッチは、シマノフスキとジェロムスキの関連性についてかなり詳しく述べていた。私の師である関口教授によると、ジェロムスキとシマノフスキはテンションの持っていく方が似ているところがある、ジェロムスキの文学は、文法的には分かっても、意味の取れない複雑な所や、象徴主義的な、宗教的神秘的な場面と、ものすごくリアルな描写が渾然一体となっていて、異様な雰囲気がある、と言う。読むにしても非常に難しい文章だということだった。しかし、イヴァシュキェヴィッチから“シマノフスキのコスモポリティズムの部分は、ジェロムスキの文学の影響によって克服されたのだと言って間違いない”と言い切られて、沸々とジェロムスキの文学に対する興味が湧いてきた。この件については、次回の大きな研究課題の1つになるだろうと思っている。

最後に、この2年間いろいろな出会いがあり、多くの人たちに支えていただいた。大学に行った事で、若い学生さん達と話が出来たことは大きな刺激となった。

とりわけ、研究生として快く受け入れてくださり、資料から翻訳に至るまでご指導していただき、なかなか進まない研究を辛抱強く見守ってくださった関口時正先生にはお礼の言葉もないくらい感謝している。又、音楽大学のピアノ科出身で、現在大阪大学大学院博士前期課程でシマノフスキ研究をされている小野真紀さんと知り合えたことは、大きな幸運であった。小野さんにはいろいろな情報や資料を教えていただき、精神的にもお互いに励ましあい、大切な存在になった。心から感謝している。1995年度外語大卒業生の阿部優子さんの卒業論文は、ポトハレ文化と方言を知る上で貴重な資料となったし、現在外語大大学院博士前期課程でモニューシュコの研究をされている平岩理恵さんには、最近のポーランドの音楽事情など、貴重な情報を教えていただいた。心よりお礼を申し上げたい。大学の授業でお世話になった、石井哲士朗先生、久山宏一先生、そして忙しい中、ポーランドで資料を手に入れてきてくださったピアニストの楠原祥子さん、外語大でシマノフスキの研究をすることを心から喜び、励ましてくださった大学時代のピアノの恩師である今野信子先生にも、この場を借りて感謝の意をお伝えしたい。最後に、いつも励まし応援してくれた両親、九州の伯母、友人達、そして2年間黙って見守ってくれた夫に感謝して、この論文を終えようと思う。

2004年11月 草野 由美子

譜例集（第2章——2の（5）のために）

〔譜例1〕

Harnasie, Redyk (początek, obój)

Andante tranquillo

〔譜例2〕

〔譜例3〕

Poco animato
ma non troppo vivo

dawneki pasterskie

〔譜例4〕

Harnasie, Redyk (melodia Grajka, skrzypce solo)

〔譜例5〕

Vivace, allegramente

[譜例 6]

Harnasie, Zaloty (motyw Młodego Górala, trąbka)

[senza sord.]
très en dehors

sola

[譜例 7]

poco sosten. *a tempo* *accelerando*

[譜例 8]

sempre in tempo

143 *ff* (a 2)

[譜例 9]

Tempo di marcia
(ma animato)

tenor solo

p

Hej, i-dem w las —, piór-ko mi się mi-go-ce — !

[譜例 10]

Harnasie, Marsz zbójnicki (druga fraza, instrumenty dęte drewniane)

[譜例 11]

(Andantino giocoso)



[譜例 12]


2/4

I
ni

II
ni

Vle
arco
ff

Vc.
arco
ff



[譜例 13]

(Allegramente)
(non troppo vivace)

soprano
ally ff

tenor
bassy

sest.

A - ni mi cie nie zol, a - ni

f

tr.

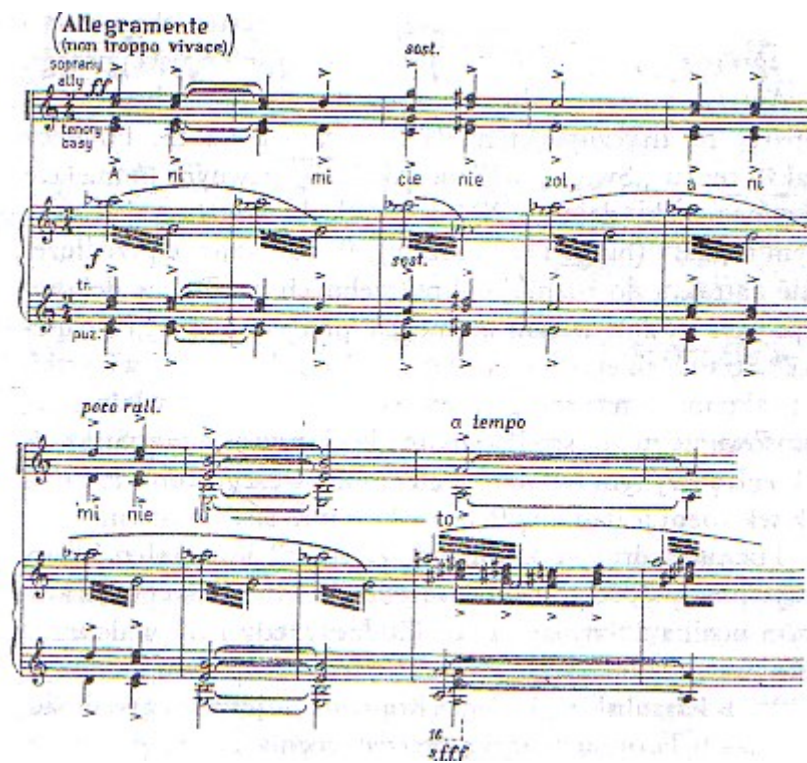
puz.

poco rall.

mi nie to

a tempo

16.
fff



[譜例 14]

Allegramente
rogi poco sasl. Poco meno

f *poco* *ff*

assioando
a poco cresc.

[譜例 15]

Harnasie, Cepiny (melodia Chmiela, flet)

[譜例 16]

(Allegramente)
tenory

Ja za wo-dom, ty za wo-dom, ja-koz ja ci gem-by pa-dom?
 Po-dom ci jo na lis-tec-ku: naś-ciz, mo-ja ko-cka-nec-ko, hej!

[譜例 17]

(Meno mosso) *tenor solo* *Harnasie, Taniec góralski (tenor solo)*

Ej, wol-ny ja, wol-ny, ja-ko pto — sek pol-ny — !
 Choć ja we śle-bo-dzie, jak ryb-ka we wo-dzie — !

[譜例 18]

Allegro moderato

all
wczł

poco f

P

ktb.

[譜例 19]

Moderato con passione

f sf marc.

[譜例 20]

Harnasie, Napad harnasiów (temat, wyciąg fortepianowy)

[譜例 21]

Harnasie, Napad harnasiów (nieśń zbójnicka, chór)

S.

1. Po - - dćies chłop - cy, po - dćiesz zbi - jać, bo ni mo - my za co pi - jać,
2. A - - kie zón - dzies do sa - ta - ss, to wy - bly - toj fió - ro na - sa.

[譜例 22]

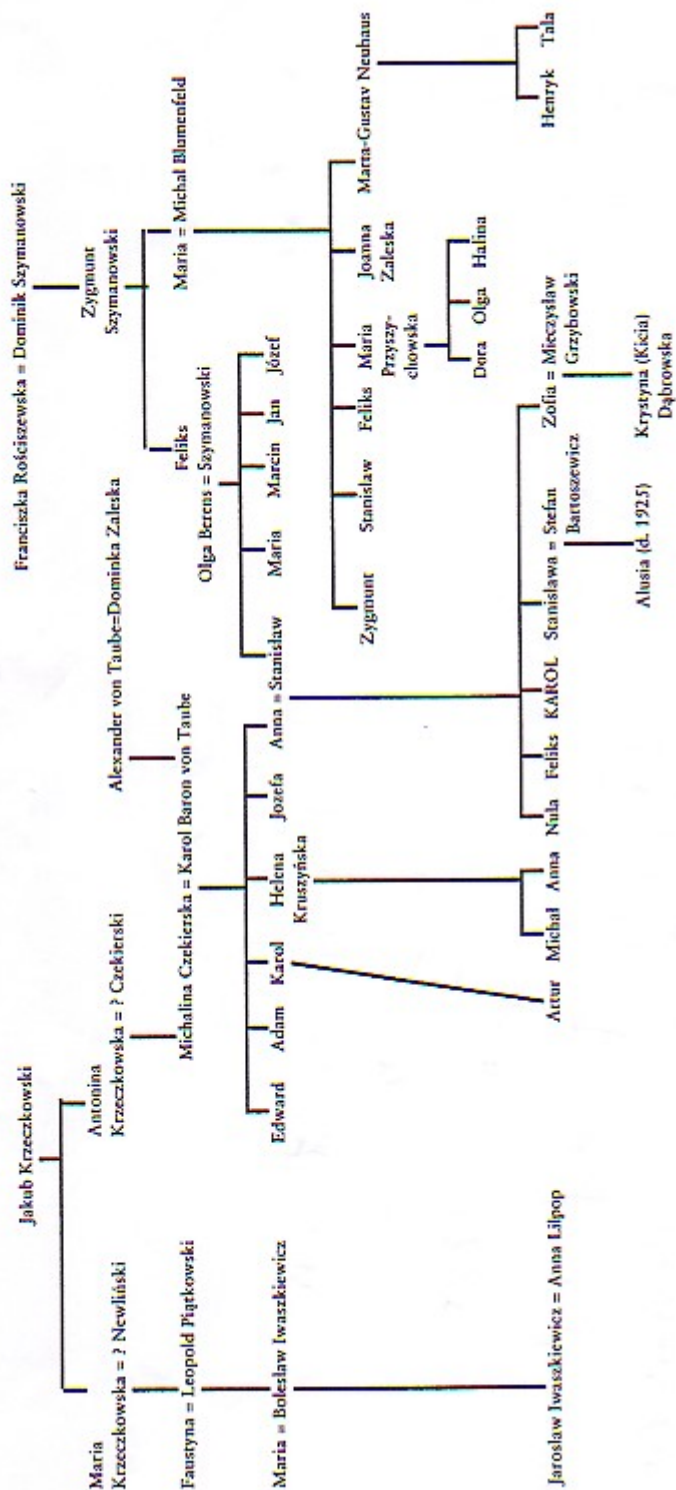
Harnasie, Epilog (tenor solo)

portant.

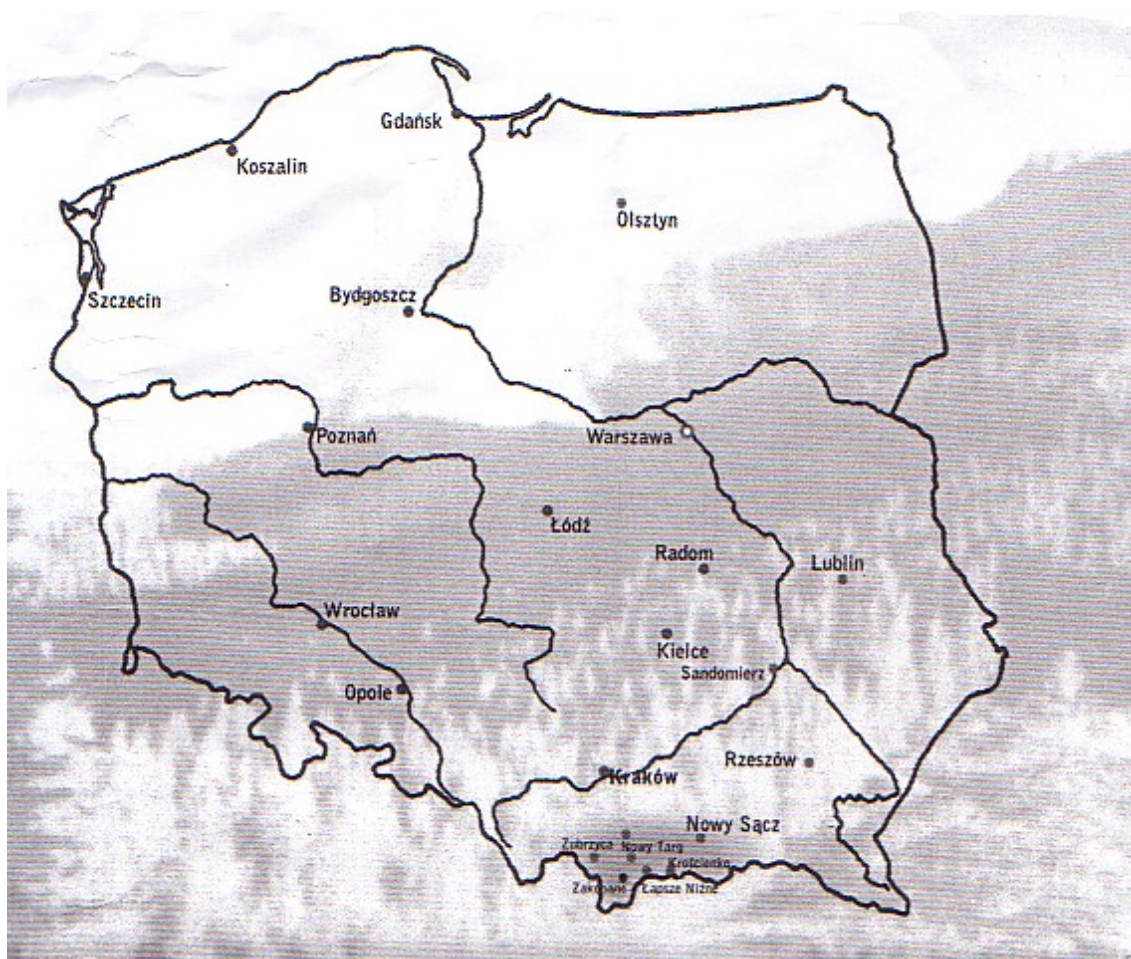
Po-wydz-ze mi, po - wiydz do us - ka pra - we - - go

[資料 1] Alistair Wightman: 『Karol Szymanowski his life and work』 より

Appendix 1: Genealogical Table showing the Main Lines of the Szymanowski and Taube Families



〔資料2〕 現在のポーランドの地図

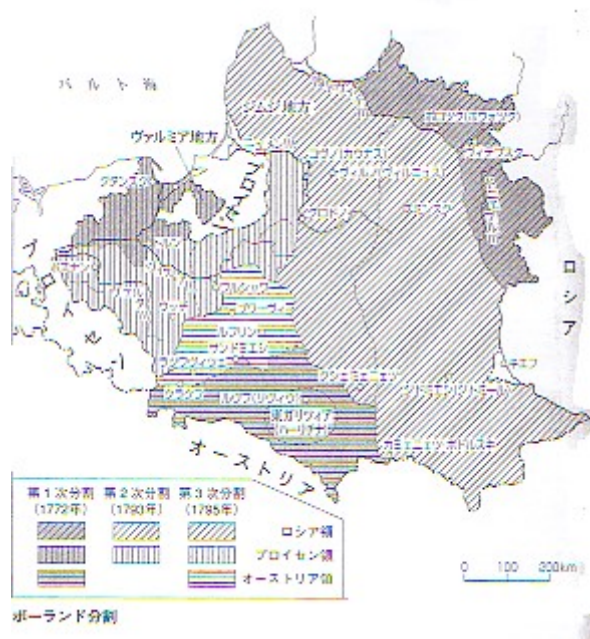


ノーヴィ・ソンチュから南が山岳地方で最南の黒丸がザコパネ

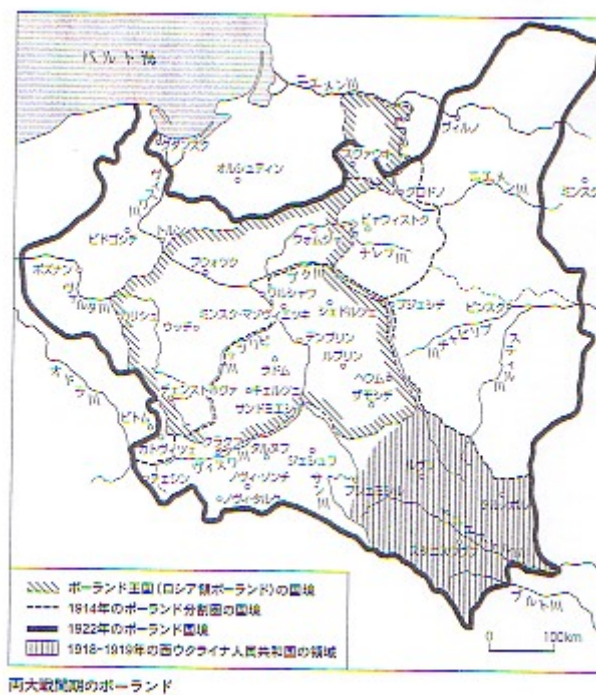
Muzyka Źródeł "Podhale" (CD)

Kolekcja Muzyki Ludowej Polskiego Radia より

〔資料3〕



ポーランド分割時



両大戦間期のポーランド地図

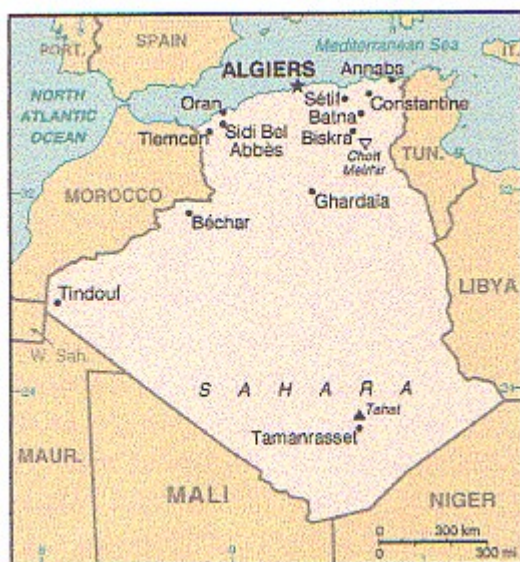
『ポーランド・ウクライナ・バルト史』より

〔資料4〕シマノフスキの旅——シチリア・ビスクラ

「シチリアなしのイタリアというものは、われわれの心の中に何らの表象も作らない。シチリアこそが全てに対する鍵があるのだ」(ゲーテ)



シチリア島



アルジェリア地図

ビスクラは少し内陸にある

〔資料5〕



現在のウクライナ地図



20. Dom w Elizawegradzie, stan z r. 1962

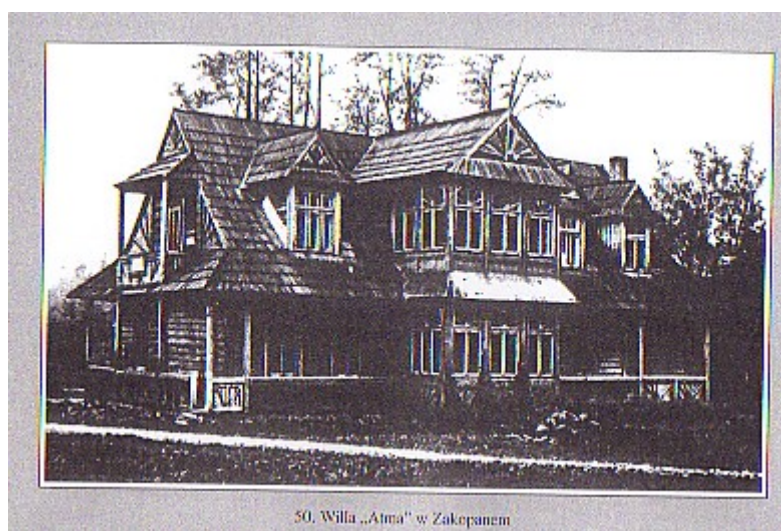
エリザヴェートグラード（現キロヴォグラード）のシマノフスキの家

Zieliński : “Szymanowski *Liryka i ekstaza*”より

〔資料6〕 ザコパネ



シマノフスキが住んだ Willa“Limba”
ここで『ハルナシェ』の土台が生まれた



シマノフスキが最後に住んだ Willa“Atma”
現在シマノフスキ博物館になっている

Zieliński : “Szymanowski *Liryka i ekstaza*”より

〔資料7〕シマノフスキの友人——山岳住民



Helena Roj-Rytard

Bartek Obrochta



Chylińska : “Szymanowski”より



Kapela Bartka Obrochty

バルテク・オブロフタ楽団
右から2番目がバルトシ

Zieliński : “Szymanowski *Liryka i ekstaza*”より

〔資料8〕『ハルナシェ』パリ初演



Irena Lorentowicz. Projekt kostiumów górala i góralki do baletu *Harnaś*, 1936 r. Poz. 1157-1158, tab. 14

ロレントヴィッチによる「ハルナシ」と「若い娘」の衣装のスケッチ

Wanda Bogdany-Popielowa : “*Karol Szymanowski w zbiorach polskich*”より



46. Paryski plakat *Harnaś*

パリ初演の時のポスター

Zieliński : “*Szymanowski Liryka i ekstaza*”より



パリ初演の時の「ハルナシ」役・セルジュ・リファール

Chylińska : “Szymanowski”より



47. Serge Lifar jako Harnaś

セルジュ・リファール

Zieliński : “Szymanowski Liryka i ekstaza”より



パリ初演の時のポスター

『サロメ』とカップリングしている

田村進〔監修〕『シマノフスキ 人と作品』より

[資料9] シマノフスキとイヴァシュキェヴィッチ



Karol Szymanowski w „Atmie”

“アトマ”におけるシマノフスキ



Jarosław Iwaszkiewicz

ヤロスワフ・イヴァシュキェヴィッチ

Zieliński : “Szymanowski Liryka i ekstaza”より

参考文献

<外国語の文献>

- Bogdany-Popielowa, Wanda : “*Karol Szymanowski w zbiorach polskich*”
Biblioteka Narodowa, Warszawa, 1990r.
- Chybiński, Adolf : “*O nieznanym notatniku muzycznym Szymanowskiego*”
Chybiński, Adolf : “*Szymanowski a Podhale*” PWM, Kraków, 1980r.
PWM, Kraków, 1980r.
- Chylińska, Teresa : “*Szymanowski*” PWM, Kraków, 1981r.
- Chylińska, Teresa : “*Szymanowski*” PWM, Kraków, 1981r. (英語版)
- Chylińska, Teresa : “*Szymanowski Pisma literackie Tom 2*” PWM, Kraków, 1989r.
- Helman, Zofia : “*Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych ; Pieśni Karola Szymanowskiego w kontekście literackim i muzycznym jego czasów*”
Musica Lagellonica, Kraków, 2001r.
- Iwaszkiewicz, Jarosław : “*Pisma Muzyczne ; ‘Harnasie’ Karol Szymanowskiego*”
Iwaszkiewicz, Jarosław : “*Pisma Muzyczne ; Karol Szymanowski a literatura*”
Iwaszkiewicz, Jarosław : “*Pisma Muzyczne ; Spotkania z Szymanowskim*”
Cytelnik, Warszawa, 1983r.
- Michałowski, Kornel : “*Karol Szymanowski Bibliografia i Dyskografia*”
Michałowski, Kornel : “*Szymanowski Pisma muzyczne Tom 1*” PWM, Kraków, 1984r.
(Towarzystwo Muzyczna im.Karol Szymanowskiego w Zakopanem),
Musica Iagellonica, Kraków, 1993r.
- Nowacki, Kazimierz : “*Rola Folkloru Góralskiego w Harnasiach*”
(Lissa, Zofia : *Karol Szymanowski Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karol Szymanowskiego* , 1962r.)
- Samson, Jim : “*The Music of Szymanowski*” Kahn & Averill, London, 1981r.
- Tetmajer, Przerwa : “*Legenda Tatr część druga ; Janosik Nędza Litmanowski*”
Unia Wydawnicza VERUM, Warszawa,
- Wightman, Alistair : “*Karol Szymanowski : his Life and Work*” Ashgate Publishing, 1999r.
- Zieliński, Tadeusz Andrzej : “*Szymanowski Liryka i ekstaza*” PWM, Kraków, 1997r.

<外国語の辞典・辞書・百科辞典>

- Encyklopedia Muzyczna*, PWM, Kraków, 2003r.
- Komputerowy słownik języka polskiego* (CD-ROM), PWN, Warszawa, 1998r.
- Kopaliński, Władysław : *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Kraków, 1997r.
- Nowa Encyklopedia Powszechna*, PWN, Warszawa, 1997r.

Nowy Słownik języka polskiego, PWN, Warszawa, 2002r.

Doroszewski, Witold : Słownik języka polskiego (CD-ROM), PWN, Warszawa, 1997r.

<日本語の文献>

青柳 いづみこ『ドビュッシー 想念のエクトプラズム』 東京書籍、1999年

安部 優子：1995年度卒業論文『ポーランドの地域方言と地域文化（ポトハレ地方）』

伊東 孝之・井内 敏夫・中井 和夫編『新版世界各国史 20 ポーランド・ウクライナ・バルト史』 山川出版社、1998年

伊東 信宏『バルトーク』 中公新書、中央公論社、1997年

イヴァシュキェヴィッチ、ヤロスワフ（関口 時正訳）『尼僧ヨアンナ』

岩波文庫、岩波書店、1997年

ヴィエ, ジャック（森本 英夫、津川 廣行訳）『作家と人間叢書 / ジッド』

ヨルダン社、1989年

海野 弘『音楽の万華鏡① 世紀末の音楽』 音楽之友社、1995年

海野 弘『ココ・シャネルの星座』 中公文庫、中央公論社、1992年

亀井 高孝、三上 次男、林 健太郎、堀米 庸三編『世界史年表・地図』

吉川弘文館、2001年

亀山 郁夫『ロシア・アヴァンギャルド』 岩波新書、岩波書店、1996年

工藤 正広『パステルナーク研究・詩人の夏』 北海道大学図書刊行会、1988年

黒川 裕次『物語 ウクライナの歴史 ヨーロッパ最後の大国』

中公新書、中央公論新社、2002年

佐藤 泰一『ロシア・ピアニズムの系譜 ルービンシュタインからキーシンまで』

音楽之友社、1992年

ジイド, アンドレ（川口 篤訳）『背徳者』 岩波文庫、2000年

シレジンスキ, ステファン、エルハルト, ルドヴィク 編（安部 緋沙子、小原 雅俊、

鈴木 静哉訳）『ポーランド音楽の歴史』 音楽之友社、1998年

鈴木 晶『バレエの魅力』 講談社現代新書、講談社、2000年

田村 進監修、日本シマノフスキ協会編『シマノフスキ 人と作品』 春秋社、1991年

田村 進『増補改訂 ポーランド音楽史』 雄山閣、1991年

デームリング, ヴォルフガング（長木 誠司訳）『〈大作曲家〉ストラヴィンスキー』

音楽之友社、2001年

デピッシュ, ヴァルター（村井 翔訳）『〈大作曲家〉R.シュトラウス』

音楽之友社、1994年

沼野 充義監修『世界の歴史と文化 中欧 ポーランド、チェコ、スロバキア、ハンガリー』

新潮社、1996年

藤野 幸雄『春の祭典 ロシア・バレエ団の人々』 晶文社、1982年

ブーニン、スタニスラフ（松野 明子訳）『カーテンコールのあとで』

主婦と生活社、1990年

ホプローヴァ他著（森田 稔、梅津 紀雄訳）『ロシア音楽史 I・II』

全音楽譜出版社、1998年、1999年

渡辺 克義編『ポーランドを知るための60章』明石書店、2001年

<日本語の辞典・全集>

『音楽辞典 楽語』音楽之友社、1972年

『クラシック音楽辞典』平凡社、2003年

『最新名曲解説全集 第6巻 管弦楽曲 III』音楽之友社、1982年

『世界名詩集大成 東洋篇』平凡社、1960年

『世界名詩集大成 北欧・東欧 篇』平凡社、1960年

『リーダーズ英和辞典』机上版 研究社、1984年

<楽譜>

Paderewski, Jan : *Album tatrzańskie* PWM, Kraków, 1991r.

Szymanowski, Karol : *Harnasie balet góralski w jednym akcie w dwóch odłonach op.55*

PWM, Kraków, 1985r.

Szymanowski, Karol : *Pieśni* dzieła 17,18,20 PWM, Kraków, 1985r.

<CD>

Symphony No.4 "Symphonie Comcertante" · Harnasie accord (ACD 027)

Symphonies 2-4 · Harnasie Gemini-The EMI Treasures (2CD 7243 5 85539 2 5)

The Great Ballets Harnasie · Mandragora Zappel Music (VMS 100)

Harnasie · Mandragora · Etude for Orchestra NAXOS(8.553686)

Muzyka Źródeł "Podhale" Kolekcja Muzyki Ludowej Polskiego Radia(PBCD 151)

Góralaska Muzyka Polskie Nagrania(PNCD 227)

Muzyka gór KORZENIE Pol music(PMCD 113)

※ 表紙絵 Chylińska, Teresa : "Szymanowski"より 120 ページ

※ 裏表紙 *Góralaska Muzyka* (CD) Polskie Nagrania(PNCD 227) ジャケットより

