

「正しい」デクラメーションに託された 音楽的戦略

——オタカル・ホスチンスキー

『チェコ語の音楽的デクラメーションについて』の理念——

中 村 真

はじめに

本稿の目的は、チェコ人の美学者、音楽学者、文芸評論家オタカル・ホスチンスキー Otakar Hostinský (1847-1910) が『チェコ語の音楽的デクラメーションについて』(1882、1886)^①において提唱している声楽作品で遵守されるべき一連の言語規範を、自身が論じていた「民族的な芸術 národní umění」^②の理念との関係において考察することである。

1. 普遍的かつ民族的な芸術を求めて

ホスチンスキーの業績はきわめて多彩なものだが、その中でも美学や音楽理論に関する原論的な問題を扱った論考や、同時代の音楽や文学を扱った著作が多くを占めている^③。その中でも、リストやワーグナーの流れを汲むベドジフ・スメタナ Bedřich Smetana (1824-1884)

- 1 この著作は、1882年に『ダリボル *Dalibor*』誌に連載されたのちに (Otakar Hostinský, “O české deklamaci hudební” *Dalibor* 4:1-7,8,10,11,12,18 (1882), pp. 3-4, 9-10, 17-19, 25-27, 33-34, 41-42, 49-50, 59-60, 73-74, 81-82, 89-90, 137-138)、1886年に修正を施した上で「音楽論 *Rozpravy hudební*」叢書の第9巻として出版された (Otakar Hostinský, *O české deklamaci hudební* (Praha: František Urbánek, 1886); reprint in Miroslav Nedbal, ed., *Hostinský o hudbě* (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961), pp. 257-297)。本稿で典拠を示す際には、1886年に単行本として刊行された版に基づくこととする。また、本文でこの著作の書名へ言及する際には、原則的に『音楽的デクラメーション』と略記する。
- 2 “národ”、“národní”、“národnost”といった概念の訳出法を考える際には、石川達夫『黄金のプラハ』、平凡社、2000年、66-80頁を参照した。チェコ人の文芸学者ヴラヂミール・マツラ Vladimír Macura らの所説を踏まえた“národ”概念の意味の変遷史に関する氏の見解によると、元来は言語・人種の共通性を基盤とするエスニックな「民族集団」を意味していた“národ”という概念は、19世紀に興った「復興運動 *Národní obrození*」(訳語、原語での強調はともに筆者による)が進展するに従って近代的な「国民 *národ*」という意味をも帯びてゆくようになったのだ、という。ここからは、「民族復興運動」以後にこの“národ”という概念が用いられる際には、意識的であろうとなかろうと、未だ実現されるに至っていないチェコ人が主たる「国民」として形成する「国家」の樹立を志向していた様子が窺える。チェコ人による国民国家が存在する現在の視点に立てば、“národ”概念へは「国民」という訳語を用いても問題はなからう(氏が“*Národní divadlo*”は「国民劇場」という訳語のままで良いと述べているように)。しかし、本稿では、ホスチンスキーの一連の論考をチェコ人による「国民国家」が成立していなかった時期の芸術に関する言説として扱いたい。したがって、「国民芸術 *národní umění*」、「国民音楽 *národní hudba*」、「国民オペラ *národní opera*」といったすでに定着している訳語の代わりに、ここではあえて一律に「民族」という語を用いて訳出することにした。
- 3 Cf. Miloš Jůzl, *Otakar Hostinský* (Praha: Melantrich, 1980), p. 8. ユーゼルがホスチンスキーに関する学術的な評伝を著す際には、活動内容の種類に基づいた章立てを行う代わりに、10年ごとに章を改めるという純粋な編年体を採用している。彼の業績があまりに広範にわたるものであるために、それぞれの時期の伝記的事実と重要な著作の解題の双方を行わざるを得なかったからだ、とその理由を説明している。

やズデニェク・フィビフ Zdeněk Fibich (1850-1900) らの「進歩的」な標題音楽路線を強力に支持したことや、チェコ人の「民族的な芸術」に関する理念を定式化したことがよく知られている。音楽に関しては、その他にも、ワーグナーの楽劇に代表される「総合芸術 Gesamtkunstwerk」の構成原理をエドゥアルト・ハンスリック Eduard Hanslick (1825-1904) の自律美学と関連付けて論じたことや⁴⁾、ボヘミア民謡を音楽的側面と文芸的側面の双方から考察した論考なども挙げられる⁵⁾。一方、文学に関しては、ヤロスラフ・ヴルフリツキー Jaroslav Vrchlický (1853-1912) やエリシュカ・クラスノホルスカー Eliška Krásnohorská (1847-1926) といった、主として文芸雑誌『ルミール Lumír』で作品を発表していた同時代のチェコ人の文学者や、ゾラなどのフランスのリアリズム文学の路線を高く評価していた⁶⁾。

ホスチンスキーが「民族的な芸術」という問題を論じる際には、19世紀前半の「民族復興運動 Národní obrození」期以来広く共有されていた認識に対して批判的な姿勢を取っていた。「民族復興運動」が18世紀の啓蒙主義思想やヘルダーの「民族精神 Volksgeist」の理念に鼓舞されるかたちで始まったこともあって、19世紀のチェコ人知識層においては「民族的 národní」なるものはチェコ人のフォークロアに由来するものと同義であり、同時におのずと「スラヴ的」なるものを志向することを意味していた⁷⁾。これに対してホスチンスキーは、「芸術と民族性」(1869)⁸⁾以来、西欧における最先端の芸術潮流を積極的に取り入れる必要性を説くかたわらで、フォークロアを持つ属性を「民族性」と同一視する見解を厳しく批判し、母語の響きにおいてこそ「民族性」が表象されることを主張した。彼のこの理念こそがスメタナやフィビフの創作活動へ影響を与えることとなった。確かに、ホスチンスキーのこの見解は芸術における「民族性」に関する当時の通念を覆すものではあったものの、実際により広く受け入れられていたのは「民族復興運動」以来共有されていた認識であり、それと親和性の高いドヴォジャークの作品の路線であった。

しかし、20世紀に入ると、プラハ大学のホスチンスキーの講座のもとで学んでいたズデニェク・ネイェドリー Zdeněk Nejedlý (1878-1962) の「国民楽派 Nacionalní škola」をめぐる一連の論争的な著作によって、ホスチンスキーの理念やスメタナを継承する路線が近代チェコ音楽における進歩的な正統派として位置づけられる。同時に、ドヴォジャークやヤナーチェクといった、民俗音楽に見られる特徴を芸術音楽作品の様式上の参照点として仰ぐ

4 この問題を扱った代表的な著作としては、次のものが挙げられる。Ottokar Hostinsky, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877) [チェコ語訳: “Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky,” translated by Emil Hradecký, in Nedbal, ed., *op.cit.*, pp. 25-124 (前注1参照)].

5 代表的な論考としては、次のものが挙げられる。Otakar Hostinský, *Česká světská píseň lidová* (Praha: F. Šimáček, 1906); reprint in Nedbal, ed., *op.cit.*, pp. 299-410.

6 リアリズム芸術に関しては、例えば次の論考において詳細な議論を行っている。Otakar Hostinský, *O realismu uměleckém* (Praha: Bursík a Kohout, 1891); reprint in Dalibor Holub, Hana Hrzalová, Ludmila Lantová, eds., *Ottakar Hostinský: studie a kritiky* (Praha: Československý spisovatel, 1974), pp. 62-122.

7 John Tyrrell, *Czech Opera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), pp. 69, 209-213. 例えば、ヤン・ハラフ Jan Harrach が1862年のプラハ仮設劇場の柿落しに際して上演されるべき喜劇オペラを公募する際には、「チェコ＝スラヴ的 československý」な民俗音楽を熱心に研究することを作曲家へ強く推奨していた。この例は、チェコ人の芸術における「民族性」が「民俗性」と同一視されていたことを如実に物語る。

8 Otakar Hostinský, “Umění a národnost,” *Dalibor* 1-3 (1869), pp. 1-2, 10-11, 17-18; reprint in Holub et al., eds., *op.cit.*, pp. 9-16 (前注6参照).

路線が保守的なものとして排斥されることとなった。ネイエドリーの見解は、程度の差こそあれ、今日のチェコ音楽史に関する言説において継承されている。つまり、芸術に関する「民族性」をめぐるホスチンスキーの理念は、チェコ音楽に関する今日のわたしたちの認識の基盤を形成する重要な要素となっているのだ⁹⁾。

1.1 「中立的」な言語規範と「民族性」の理念

それでは、ホスチンスキーが主張していた音楽や芸術一般における「民族性」に関する理念は、いかなる理論を援用して作り上げられたものなのだろうか。そして、その理念は個々の音楽作品においていかなる方法をもって実現されるべきものとして認識されていたのであろうか。この二つの問題を考えるには、『チェコ語の音楽的デクラメーションについて』で説かれている一連の規範とその「実践例」を考察の対象として取り上げることが、良い手がかりとなる。

従来は、この著作はチェコ語で書かれた歌詞へ実際に曲を付けるための実践的な手引書として読まれたり、声楽作品の価値を判断する際の根拠、あるいは19世紀の声楽作品を分析する際の資料として参照されることが多かった¹⁰⁾。確かに、スメタナやフィビラの実作で得られた成果に比べると理論化の立ち遅れているチェコ語のデクラメーション(すなわち、歌唱声部における歌詞の音節の強弱と長短の様態を言語芸術における朗読や語りを基にして様式化したもの¹¹⁾)に関する「規範の基盤」を実践の場へ提供することで、「一方では良き範型が持つ効力が発揮され」、「他方では不完全なデクラメーションの例に関する判断へ根拠」を与え、「当の判断について説明し得るように」することである——と自ら序文において明言しているように¹²⁾、この著作は来るべき理論化を見据えて書かれたことに間違いはなからう。そこで、以下ではまず、彼が行っている規範をめぐる議論を概観してみよう。

序に続く三つの章では、日常生活の場で用いられているチェコ語の抑揚とリズムの様態を音楽におけるデクラメーションの基盤に据える必要性を説き、日常の話し言葉の音楽的側面が詳細に説明されている。第一章「音節の長さについて」と第二章「強勢と強調について」¹³⁾では、話しことばから帰納的に導き出されたチェコ語の発音上の規範——(1) 強勢はつねに第一音節に置かれる、(2) 音節の強弱(| .) と長短の組み合わせ(__)¹⁴⁾は互いに独立した関係にあるという、現代においてもそのまま通用するもの——を声楽においても導

9 19世紀後半のチェコ人の楽壇におけるスメタナの路線とドヴォジャークの路線がそれぞれ占めていた位置や、ネイエドリーによる「国民楽派」の定式化についての詳細は、内藤久子『チェコ音楽の歴史：民族の音の表徴』音楽之友社、2002年、第4章-第6章を参照のこと。

10 Antonín Sychra, *Hudba a slovo v lidové písni* (Praha: Svoboda, 1948), p. 10. シフラの指摘によると、ホスチンスキーとその支持者たちにおいては、『音楽的デクラメーション』において説かれていることがらは20世紀の中盤に至るまで規範の地位を保ち続け、ここからの逸脱は誤りと見做されていた、という。

11 Owen Jander and Tim Carter, “Declamation,” in Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. 7 (London: MacMillan Press, 2001), p. 112.

12 Hostinský, *O české deklamaci*, pp. 5-6.

13 この著作では各章へ通し番号は与えられていないが、本稿では議論の便宜上通し番号を与えることにする。

14 | と . はそれぞれ、音節における強勢の有無のみを示すためにホスチンスキー自身が「チェコ語による作詩法に関する提言数条」の本文中で用いているものである。この論考の詳細に関しては、本節の後半ならびに第1.2.3節を参照のこと。

守して曲を付ける必要性を説きながら、この規範を蹂躪する不自然な作曲法や訳詞が蔓延している状態を厳しく批判する⁽¹⁵⁾。第三章「話し言葉の旋律的な抑揚について」では、この原則のもととなっている話し言葉のリズムと抑揚が発話者の心理状態や場の空気一つで多彩に変化する様子を譜例を用いて示すことによって、話し言葉の旋律とリズムが芸術音楽におけるメロディの豊かな源泉となることを説いている⁽¹⁶⁾。その際には、話し言葉の抑揚を類型化することは不可能ではあるものの、リズムの形態は近代の西洋芸術音楽を支える規則的な拍節構造の下で類型化し得ることを指摘し、四分の二拍子の小節を例にして次のような図表を提示している⁽¹⁷⁾。

1. „krásný“ = ˘ — ; v dvouštvrtěčném taktu
na př.

2. „dřív nám“ = — ˘ ;

3. „dřív“ = ˘ ˘ ;

4. „dřív ty“ = — ˘ ;

5. „dřív“ = ˘ — ;

6. „a tím“ = ˘ ˘ ;

7. „nebe“ = ˘ ˘ ;

8. „a ty?“ = ˘ ˘ ;

第四章「デクラメーションの音楽的意義について」では、先行する章で説かれていた規範の背景をなすホスチンスキーの理念が説かれることとなる。この章において注目すべき点は、二つある。一つは、自説を主張する際には、歌の旋律の美しさとはそもそも何かと問いかけることを通して、声楽作品の創作にたずさわる文学者と作曲家の双方が話し言葉を様式化したデクラメーションを音楽へ取り入れることに関する無理解ぶりを批判している点である。もう一つは、このようなデクラメーションを伴った旋律が音楽作品の内部で占めるべき位置に関する議論のあり方である。

文学者と作曲家の双方においては、言語芸術における朗誦の美と音楽芸術における歌の美とは両立し得ないという考えが共有されており、詩歌と音楽の理論家もまた相手の理論を互いに無視しがちである。このような認識は、歌の旋律の美しさを従来慣れ親しんだ心地よい響きと同一視しているところに起因する。むしろ、実際には、話し言葉を様式化した「自然な」旋律は音楽における美と共存し得るものであって、カンティレーナ cantilena（抒情的な性格の強い歌唱旋律⁽¹⁸⁾で、規則的な小節構造を用いて作曲されることが多い）においてさえも自然なデクラメーションを実現させることが可能である⁽¹⁹⁾。さらに、こうしたデクラメーションを伴う複雑な旋律によって、音楽へは新しい美がもたらされ、楽曲の「民族的特質 národní ráz」が十全に表象されることにもなる——と断言している⁽²⁰⁾。

15 Hostinský, op.cit., pp. 12-13 (前注12参照)。
 16 但し、ここで注意しておくべきなのは、ホスチンスキーが提示している「話し言葉」の譜例は、あり得る典型的な状況を設定した上で例示したものであって、日常生活の場で発せられた言葉を実際に採譜したものではない——ということである。
 17 Hostinský, op.cit., p. 21.
 18 Ellen T. Harris, “Cantilena (ii),” in *The New Grove*, Vol. 5, p. 57.
 19 Hostinský, op.cit., pp. 31, 37.
 20 Hostinský, op.cit., p. 31.

一方、作品内での自然なデクラメーションを伴った旋律と器楽による伴奏との関係については、後者はあくまでも前者を引き立てるためのものであるという立場から、ワーグナーによって開発された和声の技法を駆使して歌詞の意味内容を引き立てる方法を詳細に説いている⁽²¹⁾。だが、その一方で、ある楽曲を構成する上で重要な要素であるモチーフと自然なデクラメーションを伴う旋律との関係については、説得力のある動機さえあればいつでも楽曲において自然なデクラメーションを実現させることが可能であると述べるのみで、曖昧にされたままである⁽²²⁾。

第五章「幾つかの実践例」では、先行する章での議論を踏まえて著者自身が作曲した単旋律の「実践例」を四つ（「極めて自由なレチタティーヴォ」と「劇的な対話」をそれぞれ一つずつ、カンティレーナを二つ）提示し、芸術的な価値を度外視した上でデクラメーションにおけるリズムの側面へ議論を集中させている。

『音楽的デクラメーション』で説かれていることからをこのように概観してみると、ホスチンスキーがデクラメーションにまつわる「規範」を説く際には、自身の理念を度外視していたのではなく、むしろ音楽や文学における「民族性」に関する自らの見解を「中立的な「規範」として提示しようとしていた様子が窺える。このことは、本文中で行われている旧著への言及や他の論者の著作との相互参照のありようを見てみると、さらに明らかになる。例えば、デクラメーションの規範となるものを実践の場へ供した先駆的な試みとして『音楽的デクラメーション』の序で称賛されている⁽²³⁾、クラスノホルスカの論考「チェコ語の音楽的デクラメーションについて」（1871）⁽²⁴⁾や、『音楽的デクラメーション』において参照されている同種の問題を扱った論考を想起してみると良い。クラスノホルスカは、母語を様式化した旋律によってこそ「民族性」が十全に表象されるものである、という『ワーグナー主義』とチェコ人の民族的オペラ（1870）⁽²⁵⁾でのホスチンスキーの主張に共鳴し、実作社の立場から声楽作品におけるチェコ語のデクラメーションのあり方を論じたものだ⁽²⁶⁾。また、当の『ワーグナー主義』……の他にも、従来のチェコ語による作詩法における技術上ならびに理念上の誤謬を日常のチェコ語に依拠することで抜本的に克服する必要性を説いた「チェコ語の作詩法に関する提言数条」（1870）⁽²⁷⁾などでの議論を踏まえていることを本文中で明言している⁽²⁸⁾。

21 Hostinský, op.cit., pp. 34-37.

22 Hostinský, op.cit., p. 31.

23 Hostinský, op.cit., p. 6.

24 Eliška Krásnohorská, “O české deklamaci hudební,” *Hudební listy* 2:1-3 (1871), pp. 1-4, 9-13, 17-19.

25 Otakar Hostinský, “Wagnerianismus’ a česká národní opera,” *Hudební listy* 1:5,6,8,11,12 (1870), pp. 34-36, 51-53, 60-62, 83-85, 89-91. なお、本文中でこの論考へ言及する際には、原則的に『ワーグナー主義』……と略記する。

26 Krásnohorská, “O české deklamaci,” p. 1; cf. Tyrrell, op.cit., pp. 105-112. 但し、クラスノホルスカがオペラの台本を作曲家のために書くようになったのは、1874年以降のことである。また、彼女もホスチンスキーと同様に、チェコ人の日常言語における音節の強弱と長短の様態から導出される強勢詩法 *přízvučný verš* を声楽においても採用する必要性を説いている。ホスチンスキー自身のこの詩法に関する見解については、本稿の第1.2.3節を参照のこと。

27 Otakar Hostinský, “Několik slov o české prozódii,” *Květy* 5:47-51 (1870), pp. 371-374, 379-380, 387-390, 395-398, 403-406; reprint in Holub et al., eds., op.cit., pp. 229-255. 本稿で典拠を示す際には、後者の版に基づくこととする。また、以下でこの論考へ本文中で言及する際には、原則的に「提言」と略記する。

28 Hostinský, *O české deklamaci*, pp. 5-6, 21. 音楽におけるデクラメーションや作詩法を論じた文献のうち、

クラスノホルスカーの論考から表題を借用していることや、両者における相互参照のありようが如実に物語っているように、ホスチンスキーは同時代の先行する論客たちによって説かれてきたチェコ人の「民族的な芸術」に関する理念を批判的に継承した、と考える方が実状に即していたであろう。さらに言えば、『音楽的デクラメーション』において個別の音楽作品や文学作品、あるいは美学に関する知見を統合させつつ、自らの理念を読者に実践に供するための具体的な例を伴わせて語ろうとした——と考えるべきであろう⁽²⁹⁾。

そこで、以下ではまず、『音楽的デクラメーション』で説かれている言語規範の背景にある理念を明らかにするために、先ほど言及した『「ワグナー主義」……』と「提言」での議論を、ホスチンスキーの「民族的な芸術」に関する綱領とも言うべき「芸術と民族性」で開陳された見解と比較する。『音楽的デクラメーション』では一切言及されていないものの、『「ワグナー主義」……』や「提言」でホスチンスキーが論じていることがらはいずれも、「芸術と民族性」で提示された「民族的な芸術」に関する見解を当該芸術ジャンルに即したかたちで敷衍したものであり、他の論考においても基本的にはここで述べられていることに由来するものとして捉え得るからだ⁽³⁰⁾。

1.2 芸術における「民族性」の定式化

1.2.1 「芸術と民族性」(1869)

「芸術と民族性」でのホスチンスキーの主張は、(1) 芸術においては普遍的な美と「民族性」はつねに両立する、(2) 普遍的かつ民族的な芸術は民族に独自な方法によって実現されるべきものであり、言語に基盤を置く文学と音楽こそが所期の目的を果たすのに最も適した芸術ジャンルである——という二つのテーゼに集約できる。そこで、以下ではこの二つのテーゼを導き出した議論の過程を検証することにしよう。

1.2.1.1 「芸術においては普遍的な美と『民族性』はつねに両立する」

第一のテーゼに関する議論において注目すべきなのは、芸術における「民族性」を美学と芸術史との関係において定位させることを通して、同時代の議論における誤謬を正そうとしている点である。従来の議論では、美学と芸術史がそれぞれ本来持っている学問的な射程を見極めることなく「民族性」が論じられがちだったからだ。美学においては「民族性」が「美」と同質のものとして扱われ、芸術史においては芸術作品の具えるあらゆる要素が特定

「提言」、「『ワグナー主義』……」ならびにクラスノホルスカーの論考の他にホスチンスキー自身が参照したことを本文中で明記しているものは、次の通りである。W. Kienzl, *Die musikalische Deklamation, dargestellt an der Hand der Entwicklungsgeschichte des deutschen Gesanges* (Leipzig, 1880); Louis Köler, *Die Melodie der Sprache* (Leipzig, 1853); Otakar Hostinský, “Několik poznámek o českém slovu a zpěvu,” *Dalibor* (1875); Josef Durdík, *Poetika jakožto estetika umění básnického* (Praha, 1881).

29 Antonín Sychra, “Badatelský odkaz Otakara Hostinského a dnešek,” in Nedbal, ed., *Hostinský o hudbě*, pp. 7-10. 『音楽的デクラメーション』における所説が単に中立的な規範を目指したのではなく、ホスチンスキーの美学思想の綱領とも深い関係にある——ということについては、シフラがすでに指摘している。

30 内藤、前掲書、86頁（前注9参照）。「芸術と民族性」で提示されているテーゼが「民族的な芸術」に関するホスチンスキーの理念を先取りしていることについては、内藤氏も指摘している。

の「民族精神 národní duch [Volksgeist に相当]」や「時代精神 časový duch [Zeitgeist に相当]」へ還元されがちであった。このような誤りを正すために、ホスチンスキーは美学を美醜やそれに関する所説を扱う「普遍的な学問」と定義付け、論者の属す時代や民族集団からは中立的な立場を取るべきであることを強調する。一方の芸術史については、美学における「趣味 vkus [taste, Geschmack]」という概念を芸術作品の作り手と受け手の双方に見られる芸術形式の取捨選択の様態として捉えた上で、作り手と受け手の双方に見られる「趣味」を考察する営みと位置づけている。芸術に関する「趣味」はおのおのの作品が属す時代や地域に左右されるものであるがために、芸術史の研究においては美醜に関する価値判断からは中立的な態度を取るべきであることを説く³¹⁾。二つの学問領域をこのように再定義することを通して、ホスチンスキーは美学と芸術史における相互不可侵的な関係をあらかじめ確認しているのである。

美学と芸術史をこのように再定義したのちに、芸術における「民族性」と二つの学問領域との関係についての考察を行っている。芸術における「民族性」を、各々の民族の歴史、宗教、精神といったものを表象する際の「民族の趣味 národní vkus」として再定義し、この概念を芸術史の領域において扱われるべき問題として位置付ける。一方、芸術における「民族性」と「美」との関係については、美学と芸術史の相互不可侵的な関係を踏まえて、個別的な「民族の趣味」と普遍的な「美」の双方は矛盾することなく共存し得ることを強調する³²⁾。このことを十全に証明し得る好例としてホスチンスキーが挙げているのは、古代ギリシアの芸術である。理想的な「美」をほぼ完全に体現したものと見做されている古代ギリシアの芸術においてもまた、当時のギリシア人が持っていた「民族的な性質 národní povaha」を見出し得る——というのだ。こう述べたのちに、中世以降のヨーロッパの芸術史を「民族性」という観点から概観している。キリスト教によって精神生活が支配されていた中世の芸術においてさえも、「民族性」の刻印を帯びていたことを指摘し、それとは対照的に、ルネサンス以降を芸術において「民族性」が再び十全に表現されるようになった時代として捉えている。一連の概説の末尾では、チェコ人が目指すべき芸術の路線が説かれている。18世紀にドイツ人が行った芸術の改革では民族的な立脚点がつねに探求され続け、着実にその成果が得られつつあることをまず述べたのちに、「我々」チェコ人にも同種の改革を行うべき時がいつにやって来たことを宣言しているのだ³³⁾。

以上のような議論の手続きを経た上で、チェコ人が今後目指すべき芸術を、ヨーロッパの芸術史に寄与し得る「美的」にして「民族的」なものとして位置づけているのである。

31 Hostinský, “Umění a národnost,” pp. 9-12.

32 Hostinský, op.cit., p. 11 (前注31参照)。

33 Hostinský, op.cit., p. 13. ここでチェコ人による創作活動がヨーロッパの芸術史へ寄与し得ることを説く際には、「ドゥヴール・クラールロヴェー手稿 Rukopis královovský」の持つ芸術的な価値を読者へ想起させている。1880年代後半のいわゆる「手稿」論争に際しては、芸術的な価値の前では文献学や歴史学や古文書学からの「手稿」批判は無力であるとして、ホスチンスキーは「手稿」の真正さを認める立場を取っていたものの、学問の自由を守るためにも「手稿」に関するさまざまな見解が等しく尊重される必要性を訴えていた (Jůz, op.cit., pp. 168-174)。「手稿」問題そのものに関しては石川達夫『マサリクとチェコの精神：アイデンティティと自律性を求めて』成文社、1995年、119-123頁を、ホスチンスキー自身の「手稿」問題に関する見解の詳細については、Otakar Hostinský, “Glosy ke sporu o Rukopisy,” *Athenaeum* 10 (1885-1886), pp. 429-442; reprint in *Studie a kritiky*, pp. 313-335 をそれぞれ参照されたい。

1.2.1.2 「普遍的かつ民族的な芸術は、民族独自の方法で実現されるべきものである」

第二のテーゼについて論じる際には、自民族に由来する題材にのみ拘泥するのではなく自民族の特質に合致する方法こそを模索すべきである——という立場を堅持している。

まず、芸術において題材にのみ拘泥する一方で作品を具現化させる方法を軽視する路線を「愛国的 vlastenecký」なるものとして非難し、目指すべき「民族的 národní」なるものとは明確に区別する。その際には、シェイクスピアの戯曲やフランスの古典主義悲劇で採用されている題材を引き合いに出して、異民族に由来する題材であっても自民族に由来する方法で扱えば、「民族的な芸術」は実現可能であると論じる³⁴。

次に、自民族に由来する方法に則って「民族的な芸術」を成就させるには、どの芸術ジャンルが最も適しているのか、という問題に議論を進めている。ホスチンスキーは、創作で用いられる媒体と作品で採用される題材との関係へ注目し、詩歌と音楽こそが所期の目的を果たすのに最適であるという答を提示している。造形芸術（建築、彫刻、絵画）は、古代から継承されてきた規範的な主題や媒体から受ける種々の制約といった、「民族の特質」とは無関係な主題からの制約を受けやすい。だが、詩歌や音楽においては、物質的な媒体や芸術ジャンルに固有の規範的な主題から制約を受けることはない。人々の様々な感情や歴史的な偉業や日常生活などといった民族の精神的な特質を、「民族の精神の最も独特な産物であり、民族の性質を最も純粋なかたちで写す鏡」たる母語という媒体によって最も決定的なかたちで表現し得るからだ³⁵。ここでホスチンスキーが詩歌とともに音楽をも言語に基づく芸術ジャンルとして位置付けているのは、声楽であれ器楽であれ、旋律を母語に固有の旋律とリズムのモチーフが理想化されたものとして捉えているからだ。だからこそ、器楽の旋律へ歌の旋律を服従させることを批判し、音楽における媒体たる正しいデクラメーションを作品において実現させる必要性を説いているのである³⁶。但し、その際には、民謡にデクラメーションの規範を求める路線を否定している。民謡のデクラメーションは芸術音楽を機械的な

34 Hostinský, op.cit., p. 14; cf. Hostinský, “Wagnerianismus’ a česká,” pp. 83-84. 但し、それと同時に、異民族に由来する要素を除去する際の手間を考えると、自民族に由来する題材を採用する方が賢明である、と忠告している。この見解を自身で実践した端的な例としては、古代ローマに題材を取ったシラーの悲劇『メッシーナの花嫁』をフィビフのためにチェコ語によるオペラの台本として翻案したことが挙げられる（Cf. Tyrrell, op.cit., p. 113）。また、後述する『ワグナー主義……』においては、「民族的」という語が内包する本来的な意味を問直すことによって、「芸術と民族性」とは別の視点からフォークロアと「民族性」との関係を探えようとしている。フォークロアに由来するものは「民衆的 *prostonárodní*」のものであって「民族的 *národní*」なものではないにもかかわらず、二つの概念は混同されがちだった。ホスチンスキーが二つの概念の違いを説明するに当たっては、チェコ人の歴史上の英雄に起きた悲劇的な出来事（「民族的」なるもの）と抒情的なチェコ人の民謡が持つ性質（「民衆的」なるもの）の双方が本来帯びている性格を対比させている。前者は後者によっては決して描写し得ないと断じ、その理由を「民族的 *národní*」芸術 *umění* という概念は「民衆的 *prostonárodní*」芸術 *umění* という概念よりも広範なものであって、民衆的とは決して呼び得ないような特質を持った芸術の胚胎を自らの内に多く含む」（圏点による強調は、原文における隔字体による強調を踏襲したものである）からだと説明している。つまり、ここでは、「民衆的」なるものは「民族的」なるもの下位概念として位置付けられているのだ。

35 Hostinský, op.cit., p. 15; cf. Hostinský, “Wagnerianismus’ a česká,” p. 84. 『ワグナー主義……』においては、母語の持つ意義をさらに強調している。諸民族間の交流が盛んになりつつあり、ヨーロッパの他の民族とはもの考え方や心理的な性格における差異が無くなりつつあるにせよ、母語の持つ独特な響きが民族としての独自性をつねに明確に表象し続けることを説いている。

36 Hostinský, “Umění a národnost,” p. 15.

形式主義へと導いてしまうからだ、という³⁷⁾。ホスチンスキーがフォークロアの引用もしくは模倣によって芸術作品における「民族性」の表象が可能となる——という、当時のチェコ人において支配的であった見解を否定していたところには、このような考え方があったのだ。

「芸術と民族性」での議論を検証して明らかになったのは、チェコ人の芸術家がヨーロッパの芸術史の流れに参与し得る「普遍的」な芸術を自民族に固有の方法で創出する必要性を説いていたことであり、「民族的な芸術」の最大の実現可能性を母語を創作の媒体とする詩歌や音楽（とりわけ、歌詞を伴った音楽）に見出していた——ということである。しかし、ここでは当の媒体を扱うに当たって採用すべき方法に関する言及は行われずに終わっている。この問題は、「『ワーグナー主義』……」や「提言」において展開されることとなる。

1.2.2 「『ワーグナー主義』とチェコ人の民族的オペラ」(1870)

この論考では、「芸術と民族性」での見解を踏まえた上で、チェコ人の作曲家が「民族的なオペラ *národní opera*」を作り上げるには、真にドイツ的なワーグナーの楽劇の理念とその源流、理念を具現化させるための方法の三者を研究し、積極的に吸収してゆく必要性が説かれている。この論の背景にもまた、同時代のチェコ人の楽壇の趨勢を批判するホスチンスキーの意図が込められていることに注意を向けておくがある。一方ではワーグナーやその路線を支持する者は「ワーグナー主義 *Wagnerianismus*」に毒された者として誹謗の対象とされ、ワーグナーの作品が真摯な考察の対象とされてこなかったからであり³⁸⁾、もう一方ではチェコ人のフォークロアの単なる引用によってチェコ人の「民族的な音楽」が実現されるといった見解が蔓延していたからだ。それでは、ホスチンスキーはチェコ人の「民族的なオペラ」にいかなるものを求め、なぜそれを実現させるためにワーグナーの楽劇の理念を取り入れることが不可欠であると見なしていたのだろうか。

まず、チェコ人の「民族的なオペラ」については、同時代の写実的な絵画や文学作品などと同様に、人物の心理状態を極めて克明に描いたりリアリスティックなものが必要であるとしている。そして、これを実現させることが可能なのは、イタリアやフランスのオペラの流れを汲むものではなく、ワーグナーの楽劇の理念を措いて他にはないのだ——という³⁹⁾。というのも、楽劇の理念とは、ワーグナー自身が好んで用いる個々の音楽語法の中にあるものではなく、「ある民族にとって自然かつ適切な、自身に由来する独特なもの」たる母語 *mateřská řeč* を出発点とした上で、オペラにおいて「音楽を詩に関係付けるところ」、つま

37 Hostinský, op.cit., p. 16 (前注36参照); cf. Otakar Hostinský, “O prozódii a rytmice českých písní lidových,” *Národopisná výstava československá 1895* (1897), pp. 68-71; reprint in Holub et al., eds., op.cit., pp. 347-353; Sychra, *Hudba a slovo*, p. 10. ホスチンスキーのこの見解は、晩年に至るまで変わることがなかった。例えば、ボヘミア民謡に見られる作詩法的原理を論じる際には、民謡のデクラメーションが芸術音楽におけるデクラメーションの不正確さに対する口実を与えてきた——とさえ断言し、民謡における言語規範からの逸脱を批判していた。

38 Hostinský, “‘Wagnerianismus’ a česká,” pp. 34-36; cf. Tyrrell, op.cit., p. 213. 1860年代から1870年代にかけてのチェコ人による音楽批評においては、かりにワーグナーを想起させる様式が一切用いられずに、単に少し厚い目のテクスチュアを伴う管弦楽法や少し長い目の間想曲があったに過ぎない場合でも、ワーグナーからの影響を受けているという非難を受けていた。

39 Hostinský, “‘Wagnerianismus’ a česká,” p. 62.

り「有機的に統合されるべきあらゆる芸術分野を[……]一つの総体へ息を吹き込む単一の理念、すなわち詩人の劇的な想念へ完全に従属させ」⁽⁴⁰⁾ている点にこそ存するものだからだ。このような見解からは、オペラのドラマトゥルギーに関する普遍的で美学的な問題と「民族性」の表象に関する個別的問題の双方が解決されている様子を、ワーグナーの楽劇の構成原理に見出していることが明らかになる。

ホスチンスキーがドラマトゥルギーに関する問題を論じるに当たっては、クリストフ・ヴィリバルト・グルック Christoph Willibald Gluck (1714-1787) が創作活動において抱いていた問題意識をワーグナーがオペラの改革に際して継承し、発展させたことを重視している⁽⁴¹⁾。グルックは「観客の共感や興味を誘うような感じ方や話し方をする」、現実在即した「演劇的な人物」をレチタティーヴォを駆使して導入しようとしたが、完全には成し遂げ得なかった。アリアとレチタティーヴォという、従来のオペラにおける様式上の二項対立的関係を克服し得なかったからだ。この様式上の二項対立が存在する限り、アリアが介入するたびに、劇としての筋の進行も妨げられてしまい、音楽的ならびに劇的な側面の双方において作品の統一性は得られない⁽⁴²⁾。グルックが解決し得なかったこの様式上の障碍を克服するために、ワーグナーは楽劇において「デクラメーション様式 *deklamatorní sloh*」なるものを考案した。演劇としての自然な筋の進行へ柔軟に対応させるために、歌唱声部へワーグナーの母語であるドイツ語の響きを様式化したデクラメーションを導入し、従来のレチタティーヴォのような劇的な旋律や従来のアリアのような叙情的な歌唱旋律へ容易に移行できるようにした。一方の器楽による伴奏声部へは、演劇的な歌唱声部を支えるためにモーツァルトやベートーヴェン以後に開発された交響曲の様式の高みに匹敵するような有機的な統一性と従来のアリアの伴奏に見られるような豊かな音色の双方を付与した。そして、楽曲の構成原理と歌唱声部との関係については、全曲のモチーフを器楽伴奏が歌唱声部から受け取り、豊かな音楽様式へと発展させてゆくことが前提とされているのである⁽⁴³⁾。

だが、楽劇としての「民族的なオペラ」の基盤となるチェコ語によるデクラメーションを実現させるための方法に関しては、チェコ人市民が日常生活の場で話している言葉の抑揚とリズム——つまり、第一章で提示した発音上の規範の源泉——を理想化した韻文を詩人が作曲家のために準備する必要性を説いているものの、ここでもまた具体的な方策を提示せずに終わっている⁽⁴⁴⁾。

1.2.3 「チェコ語による作詩法に関する提言数条」(1870)

「チェコ語による作詩法に関する提言数条」では、「芸術と民族性」で提示されたテーゼを詩歌において実践する方法として、韻文の基盤となる作詩法が論題に取り上げられている。

40 Hostinský, op.cit., p. 35 (前注 39 参照)。引用文での圈点による強調は、原文における隔字体による強調を踏襲したものである。

41 なお、ホスチンスキーは1879年にこの問題をより詳細に扱った論考『クリストフ・ヴィリバルト・グルック』を発表している。Otakar Hostinský, “Křištof Vilibald Gluck,” *Květy* 7 (1879), pp. 54-71; 単行本: *Křištof Vilibald Gluck* (Praha: František Urbánek, 1882)。

42 Hostinský, “Wagnerianismus’ a česká,” pp. 60-61.

43 Hostinský, op.cit., pp. 61-62 (前注 42 参照)。

44 Hostinský, op.cit., pp. 84-85.

ここではまず、異民族の言葉に由来する理論を借用したままにある状態を従来の作詩法における欠陥の要因として指摘したのちに、この現状を解決するためには日常の場で話されるチェコ語のリズムの実態に根差した作詩法を樹立する必要性を訴えている。ここで注目すべきは、リズム構造の上で最も厳しい要求がなされる叙情詩と、そこへ実際に作曲家によって作曲される場合をも論の射程に含めている点だ⁽⁴⁵⁾。

ロマン・ヤーコプソンが指摘しているように、ロシア語による詩とは違って、チェコ語による詩においては中世から20世紀に至るまで相対立する二つの作詩法上の原理がつねに並存してきたために、規範として機能する作品群や理論が存在してこなかった⁽⁴⁶⁾。並存してきた原理の一つは音節の長短を詩行における強勢の有無の指標とする「チャソミーラ časomíra」であり、もう一つは音節の強弱を詩行での強勢の有無の指標とする「強勢詩法 přízvukový verš」だ。前者は高低アクセントを基盤とする古代ギリシア語やラテン語における作詩法の理論に由来するものだが、理論化の際にはチェコ語における強弱アクセントに合致させられている。一方の后者は、フランス語やドイツ語における理論を取り入れたものである。19世紀に著された作詩法の理論書においては双方の原理が説かれていたが⁽⁴⁷⁾、19世紀末から20世紀の初頭にはヨゼフ・クラール Josef Král (1853-1917) による作詩法に関する一連の理論的な著作やヴルフリツキーらの実作を通して、強勢詩法の原理が理論と実践の双方において規範の地位を得るに至った⁽⁴⁸⁾。

さて、ホスチンスキーが「提言」において批判の対象としているのは、チャソミーラの原理と従来の強勢詩法の原理の双方である。

チャソミーラの原理を批判する際には、この原理のもとでは響きの心地良さの追求に腐心する一方で、話し言葉に由来する「自然な強勢 přirozený přízvuk」を蹂躪されてしまうことを重視している。聴き手への意味の伝達という言語芸術における重要な機能が犠牲にされ、民族性も正しく表象し得なくなることを重視しているのである⁽⁴⁹⁾。元来、古代ギリシア語におけるチャソミーラの原理は民衆の言葉に根差していたものだからこそ、この原理で定められていたことがらが時代とともにギリシア人が実際に話していた言葉のリズムと抑揚の形態から遊離してしまつたところで、古代のギリシア人の持つ民族性を正しく表象し得た。だが、それとは対照的に、チェコ語の詩におけるチャソミーラはチェコ人が日常生活の場で話している言葉の原理とは無縁の借り物であった。以上の点から、この原理をチェコ人の母語たるチェコ語の響きが内包する民族性に悖るものとして非難しているのだ。この主張から

45 Hostinský, “Několik slov,” p. 229-231.

46 Roman Jakobson, “O cheshskom stikhe: preimushchestvenno s postavlennii s russkim,” in Stephan Rudy and Martha Taylor, eds., *Roman Jakobson: Selected Writings* Vol. 5 (The Hague: Mouton Publishers, 1979), p. 10.

47 Cf. Hostinský, “Několik slov,” pp. 230, 254. ホスチンスキーが述べているように、チャソミーラは古代風の詩を書いたり古代ギリシアやローマの古典の翻訳に用いられる一方で、強勢詩法は当世風の詩を書く際にしばしば用いられてきた。

48 Cf. Jakobson, “O cheshskom stikhe,” pp. 122-130; Roman Jakobson, *Základy českého verše* (Praha: Odeon, 1926), pp. 5-16. だが、1920年代には、詩人たちの間ではチャソミーラの原理が実作において次第に復権してゆき、ヴルフリツキーたちの詩やクラールやホスチンスキーらの作詩法に関する見解は、非音楽的で抒情性に欠けた前世紀末の自然主義美学の遺物として批判されるようになる。これに伴って、作詩法に関する理論においてもチャソミーラの原理を見直す必要性が認識されるに至る。

49 Hostinský, “Několik slov,” p. 236.

は、詩の韻律を「自然な強勢」を伴った日常のチェコ語の生態へ近付けることを通して、意味伝達の機能を取り戻させると同時に民族性をも正しく表象する必要性を訴えていることが明らかになってくる⁽⁵⁰⁾。

その一方で、ホスチンスキーは従来の強勢詩法に対しても批判的な態度を取っている。「強勢」という基本的な概念でさえも正確に認識されず、この原理に基づく詩において「非音楽性 *nehudebnost*」を蔓延させた元凶となっている、というのだ。従来の詩人や理論家においては、往々にして強勢と強調 *důraz* とが混同されており、強勢の位置に関する正確な認識がなかった。また、強勢の位置にのみ腐心し、詩行における音節の長短の組み合わせが軽視されがちであった。この結果、詩人がある特定の韻律を用いて抒情詩を書いたつもりでも、作曲家にとっては不揃いなリズムを持つ詩行の連続として認識され、往々にして有節歌曲を作曲しづらくなる。この結果、作曲家の間では強勢詩法に基づく詩が敬遠されることとなる——という批判を行っている⁽⁵¹⁾。

従来の強勢詩法におけるこのような欠陥を解決する方策として、日常生活で話されている言葉に見られるリズムの様態——つまり、第1.1節ですでに言及した二つの発音上の原則——に基づいた強勢詩法を提案する。チェコ語の日常の話し言葉に見られる基本的な四つのリズムの形態素(すなわち、 $\underline{\quad}\underline{\quad}$ $\underline{\quad}\underline{\quad}$ $\underline{\quad}\underline{\quad}$ $\underline{\quad}\underline{\quad}$ の四つ)の中から二つの音節を組み合わせると、次のような八つの詩脚を生み出すことが可能となることを示し、これらに基づいた詩を書く必要性を強調しているのである⁽⁵²⁾。

1. $\underline{\quad}\underline{\quad}$: *krá-sný* (美しい)
2. $\underline{\quad}\underline{\quad}$: *dřív nám!* (まずは我々へ!)
3. $\underline{\quad}\underline{\quad}$: *s ná-mi* (我々とともに)
4. $\underline{\quad}\underline{\quad}$: *dřív ty!* (まずは君が!)
5. $\underline{\quad}\underline{\quad}$: *ja-ký?* (どんな?)
6. $\underline{\quad}\underline{\quad}$: *a tím* (そしてそれによって)
7. $\underline{\quad}\underline{\quad}$: *ne-be* (空)
8. $\underline{\quad}\underline{\quad}$: *i ty?* (君も!)

2. デクラメーションと音楽の構成原理との関係

これまでの章では、『音楽的デクラメーション』で提唱されている言語規範に関する議論を、この著作に先行する三つの論考との比較に基づいて考察してきた。ここから明らかになったのは、『音楽的デクラメーション』で提唱されている「規範」は決して中立的なものではなく、むしろ「芸術と民族性」において提示されていた「普遍的」かつ「民族的」なるものを言葉を基盤とする芸術である音楽において実現させるための媒体であった——ということだ。「正しい」話し言葉に基づいたデクラメーションが音楽作品において持つ意義は「芸

50 Hostinský, op.cit., p. 239 (前注 49 参照)。

51 Hostinský, op.cit., pp. 245-247.

52 Hostinský, op.cit., pp. 250-254.

術と民族性」と『ワグナー主義』……』において説かれていた見解がそのまま継承されたものであり、『音楽的デクラメーション』の第3章において八つの類型として集約されたリズムの「規範」は、「提言」で説かれていた日常言語に基づく強勢詩法の原理をそのまま当てはめたものだったからだ。

ところで、『音楽的デクラメーション』の第四章では、「自然な」デクラメーションを伴う旋律の美しさは音楽の美しさと両立することが強調されていたものの、このような旋律と楽曲を構成する原理——例えば、動機の労作や小節構造など——との関係については曖昧にされていた。それでは、自身の手になる「実践例」に関する説明を第五章で行うに当たっては、この問題といかに対峙していたのであろうか。以下では、この問題を考察するために、カンティレーナによる「実践例」を二つ取り上げることとする。自由な拍子や小節構造が許容されるレチタティーヴォとは違って、規則的な拍子や小節構造に基づいて作曲することが要求されるカンティレーナにおいてこそ、旋律におけるデクラメーションの様態と楽曲の構成原理との関係、ひいてはデクラメーションへ付与された理念と実際との異同が明確に現れてくるからだ。また、スヴァトプルク・チェフ Svatopluk Čech (1846-1908) の抒情詩による「実践例」は、唯一の《完結した》楽曲として提示されているという点へも注目すべきであろう。

2.1 カンティレーナにおけるデクラメーション

2.1.1 三部形式の作り方: ハーレクの抒情詩を例に

ヴィーチェスラフ・ハーレク Vítězslav Hálek (1835-1874) の抒情詩を用いた「実践例」では、自然なデクラメーションを崩すことなく三部形式に則った楽句を実現させる方法——この例においては、詩の朗読法を生かした付曲法と、第一連へ付けられた旋律へ第三連の詩句の旋律を当てはめる方法の二つ——が問題として取り上げられている。二つの連の歌詞は、以下の通りである。

Umlklo stromů šumění a lístek sotva dýše, a ptáček dřímá krásný sen tak tichounce, tak tiše.	木々のざわめきは止み、 葉は息をひそめ、 小鳥は美しい夢にまどろむ。 音もなく、静かに。
Ve kvítků pěkný kalíšek se rosa bílá skládá, můj bože, a ta rosa též se v moje oči vkrádá.	花の麗しいうてなの 白い露が、 ああ、この露が わが目へも忍び込もうとしている。

ホスチンスキーがこの詩句の韻律と朗読法に関する説明を行う際に注目しているのは、第一連の三行目である。一行目と二行目の詩句に関しては、三脚の強弱弱格と四脚の弱強格の

図式に則して朗誦し、詩へ付曲する際にも朗誦に基づいた四分の四拍子の旋律にしても問題はないが、三行目に関してはそうはゆかない——と指摘している。この行は、先行する行と同じく四脚の弱強格で書かれてはいるものの、「a ptá-|ček dří-|má krá-|sný sen (◡ | ◡ | ◡ | ◡)」と韻律の図式のまま朗誦すべきではない。「sen [夢]」という語こそが、第三行のみならず第一連の全体においても意味上最も強調されるべきだからだ。韻律の図式に基づいて朗誦してしまうと、「sen」を修飾する形容詞に過ぎない「krásný [美しい]」までもが「sen」と同等の強さを持って読まれてしまう。この問題を避けるには、「a | ptá-ček dří-má krá-sný | sen (◡ | ◡ | ◡ | ◡)」というように、意味の上で重要な「sen」という語を強調して朗じてやる必要がある。また、速度と抑揚に関しても、この行は先行する二行よりも緩やかなテンポで読み、「sen」が第一連での抑揚の頂点になるようにしてから、第四行は第三行と均衡を図るために緩やかに読み、抑揚も下降させてやるのが最も適切な方法であることを説いて、次のような旋律を第一連の詩句全体へ付けている。和声付けに関しては、トニカである変ロ長調から始めてドミナントのへ長調で終わらせるのが最適である、と述べている⁽⁵³⁾。



一方の第三連へは次のような旋律を与えて、第一連の旋律へ回帰させている⁽⁵⁴⁾。



この連へ付曲した旋律について説明する際にホスチンスキーが重視しているのは、自然なデクレーションを保ちつつ全曲を終結させる方法についてだ。第四行の「oči vkrádá [目 [へ] 忍び込む]」という詩句へ二小節にわたって引き延ばされた旋律を付した理由を説明するために、他にあり得るであろう付曲法の例を四つ挙げているところへ注目してみよう⁽⁵⁵⁾。

53 Hostinský, *O české deklamaci*, pp. 49-50.

54 Hostinský, op.cit., p. 50 (前注 53 参照)。引用した譜例の下段には調号と終止線が記されていないが、これは単行本として刊行された際のミスである。

55 Hostinský, op.cit., p. 50.



まず、(a)は相応しくないものとして否定している。旋律において「vkrá-」という音節が弱拍（ $\underline{\quad}$ ）となる一方で、後続の「-dá」が強拍（ $\underline{\quad}$ ）となり、この語が本来持つ自然なアクセントの配置（ $\underline{\quad}$ ）が破壊されてしまうからだ。(b)は、詩句における音節の強弱の配分を旋律においても守っている点では、(a)よりも適切なものと思われるかもしれない。だが、元来は弱い拍で開始されたものであっても引き延ばされると強拍として知覚されるようになるという原則⁽⁵⁶⁾へ留意すると、「vkrá-」という音節が最後の小節においてはアクセントを持つもの（ $\underline{\quad}$ ）として聞こえることになってしまう。これでは、拍子を変更しない限り先行する小節においては「oči」の「o-」という音節のみが強拍（ $\underline{\quad}$ ）を持ち、「vkrá-」は弱拍（ $\underline{\quad}$ ）という位置にあるべきであるという原則と矛盾してしまう。以上の理由から、(b)を採用するのは相応しくない——という判断を下している。一方、(c)と(d)に関しては、条件付きで可能であるとしている。(c)が許容されるのは、「vkrá-」に相当する小節が「-dá」に相当する小節よりも強く歌われるように、全曲において小節のレベルにおいても強弱の周期が支配している場合のことであるとしている。さらに「oči」を何らかのかたちでここに先行する小節へ押し込み、なおかつ和声進行を工夫して「vkrá-」という音節を過度に目立たせさえしなければ、(d)のような作曲法も可能である——と述べている⁽⁵⁷⁾。

2.1.2 規則的な小節構造の維持法: チェフの抒情詩を例に

次に、チェフの詩へ作曲した実践例⁽⁵⁸⁾に関する説明を検証しよう。

Ponořila's, zlaté dítě,
nohu v písek sypký,
rozhodila's tenké síť
na hemživé rybky.

いとおいしい人よ、きみは
乾ききった砂地へ踏み出して、
か細い網で
うごめく魚めがけてうち放ちました。

Rybářko ty sladká, malá,
s vodních hlubin děcky
v síťe's své též pochykala
myšlénky mé všecky.

いとおいしい人よ、きみの放った網に
水の深みの子らとともに
しとめられたのは、ほかならぬ
わが思いのたけだったのです。

56 Hostinský, op.cit., p. 51.

57 Hostinský, op.cit., pp. 51-53.

58 Hostinský, op.cit., pp. 53-54. 二段目以降には調号が記されておらず、第15小節のあとにも終止線が記されていないが、これは明らかに単行本として刊行された際のミスである。

Po-no-ri-la's zla-té dí - tě, no-hu v pí-sek syp - ký
roz-ho-di-la's tenké sí - tě na he - mží - vé
ryb-ky. Ry-báf-ko ty slad-ká, ma-lá, s vodních hlubin děcky
v sí-tě's své též po-chy-ta-la my-šlén-ky mé vše-cky.

この「実践例」に関するホスチンスキーの説明の眼目は、第二連へ付けられた七小節からなる旋律がどのように認識されているのか、というところにある。「[第二連の] 二行目の詩句は三行目の詩句と直接結びつくことを要求しているので、先行する詩句とはちがって二小節にわたって引きずるわけにはゆきません。むしろ、一小節の中に押し込むのが最良です。こういったことがあるからこそ、第二連の小節の周期構造は七小節になっているのであります」⁽⁵⁹⁾と述べているように、この連へ付けられた旋律を不規則な小節構造ではなく、あくまでも「四小節十四小節」からなる周期的な小節構造が「三小節十四小節」へ《変形》された結果として捉え、この原因を歌詞の二つの連の間に存在するリズム構造と統語法の違いの双方に帰しているのだ。

ホスチンスキーが「提言」以来提唱してきた強勢詩法の原理に従って考えると、第一連の奇数行では四脚の強弱格（↓ ◡ | ◡ ◡ | ↓ ◡ | ↓ ◡）、偶数行では三脚の強弱格（第二行：↓ ◡ | ↓ ◡ | ↓ ◡；第四行：↓ ◡ | ◡ ◡ | ↓ ◡）がそれぞれほぼそのまま反復されているものとして捉え得る。そのため、規則的な小節構造を持った曲を付ける際には不都合は起こらない。だが、第二連では事情が異なる。奇数行においても偶数行においても、音節の長短と強弱の組み合わせが不規則なものとなり、拍子を変更しない限り、規則的な小節構造に基づいた旋律を書くことが困難なものとなるからだ。

一方の統語法の違いへ言及する際には、ほぼ同一の統語法を用いた単文を二つ並置させた第一連とは違って、第二連は一つの単文として書かれているところへ注目している。一行目は呼びかけのみで終わっており、残りの三行とは明確に区分される。また、三行目と四行目の詩句は統語法の上で緊密に結び付いているだけではなく、四行目の「わが思いのたけ *myšlénky mé všechny*」が全篇の意味上の中心にもなっている。この結果、朗誦を行う際にも四行目では適なりタルダンドを行った後に休止を入れることが必須となり、歌う際のデクラメーションにおいてもこれを遵守する必要がある——と説いているのだ⁽⁶⁰⁾。

59 Hostinský, op.cit., p. 54.

60 Hostinský, op.cit., p. 54.

2.2 音楽的な自律性の不在

「実践例」での説明は、おおむね次のような手順を踏んで行われていた。——（１）歌詞を朗読するに当たっての適切なテンポ設定を示唆する、（２）朗読時の抑揚とリズムの特性に従った上で、歌詞への適切な作曲法の例を示す、（３）以上の手順を経て作られたメロディへ適切な和声を付ける方法を示唆する——。この手順からも明らかなように、旋律を付ける際には詩や戯曲の台詞の「自然な」朗誦法を忠実になぞっており、和声付けの方法を除くと音楽の構成原理に関わることがらについては言及されていなかった。確かに、周期的な小節の構造を遵守して楽曲を終結させる方法は詳細に論じられていた。だが、それは自らが提唱する強勢詩法に基づいた朗誦法におけるリズムと抑揚の形態を、既存の小節の周期構造と五線記譜法によって計量可能な音価と音高という枠内において様式化させるためのものであった。その反面、旋律それ自体を内在する「動機」によって《自律的に》発展させてゆく際には、デクラメーションの「自然さ」をいかにして扱ってゆくべきなのか——という発想は、「実践例」の中で唯一の《完結した》楽曲として提示されていたチェフの抒情詩に基づいたものにおいてさえも見られなかった。この意味において、ホスチンスキーの「実践例」に見られる構成原理は音楽的な側面から見ると言語芸術の原理に依存しているという意味において《他律的》なものであり、音楽的な構成原理は器楽声部へすべて委ねられるのを前提としていたであろうことが窺える⁶¹。

結語：「戦略」としてのデクラメーション

本稿では、『チェコ語の音楽的デクラメーションについて』という著作で説かれていた一連の言語規範に内在する理念を、「民族的な芸術 *národní umění*」なる概念と関連付けて検証してきた。

『チェコ語の音楽的デクラメーションについて』においては、チェコ人の日常の話し言葉に見られる特徴を規則的な音楽の拍節構造と音高関係に沿うかたちで旋律として様式化する必要性が主張され、実践するための手引きが行われていた。だが、その目的は、単に音楽作

61 Cf. Leoš Janáček, “Slovanstvo ve svých zpěvech — sborník národních a znárodních písní slovanských národů. Pořádá, harmonizuje a vydává Ludvík Kuba v Hoře Kutné. Od roku 1884,” *Hudební listy* 3:10 (1887), pp. 75-78. 歌唱声部において前提とされている、このような《他律的》な原理について考えてゆく際には、ヤナーチェクのホスチンスキー批判が参考になる。ヤナーチェクは、画家で民謡研究家のルドヴィーク・クバ Ludvík Kuba (1860-1959) の民謡集『歌に見るスラヴ精神 *Slovanstvo ve svých zpěvech*』第2巻「モラヴィア民謡」の書評記事の中でホスチンスキーのこの著作も批判の対象として取り上げている。ここでは、スラヴ民族の特質を正しく表象する芸術音楽作品を実現させる方法を言葉と音楽との関係という観点から論じる際に、『音楽的デクラメーション』での「実践例」を音楽を言葉のリズムと抑揚に完全に隷属させたところで民族的な音楽は決して実現されない、と批判している。これは、ホスチンスキーの謂う「自然な」デクラメーションと音楽の《自律性》との関係にかかわる問題として理解できる。ホスチンスキーの路線を断罪した直後に、モラヴィアやスロヴァキアの民謡に散見する西似的な構成原理から逸脱した独特の音楽的な自律性を、スラヴ民族としてのチェコ人による真に「民族的」な芸術音楽を実現させる際の参照点として称揚しているからだ。つまり、ヤナーチェクの見解においては、民族性を正しく表象するには作品内で「母語」の響きという形態ではなく、ある民族に独自の音楽的自律性（すなわち、構造）を具現化させることこそが重視されているのである。

品において価値中立的なチェコ語の正音法 orthoepy を定着させることではなかった。ここで説かれていた「規範」が「チェコ語による作詩法に関する提言数条」での議論に依拠していたことや、この論考のみならず「芸術と民族性」や『ワグナー主義』とチェコ人の民族的オペラ』においては「民族性 národnost」と「正しい」デクラメーションとが結び付けられたかたちで捉えられていたことを想起してみよう。ここから明らかになるのは、チェコ人の日常生活の場で発せられる母語のリズムとイントネーションを様式化した朗唱や旋律こそが言語芸術や音楽の「民族性」を表象する——という理念のもとで、理想化された話し言葉の様態へ「規範」の座を付与しようとする意図があった、ということだ。言い換えると、言語芸術や音楽を扱ったホスチンスキーの論考における「民族性」という概念は、日常の話し言葉の響きによって実体化された言語の純粋性を前提とするものなのである。また、『音楽的デクラメーション』における「実践例」に関するホスチンスキーの議論を音楽の構成原理との関係という観点から読み直すと、先述した《他律的》な原理が支配する歌唱声部と器楽声部の双方へはそれぞれ独自の機能を前提としていることが明らかになった。歌唱声部へ与えられていた機能とは、ホスチンスキー自身が提唱する強勢詩法に基づいた「正しい」朗誦法を様式化した旋律を駆使することを通してチェコ人の「民族性」を正しく表象させるとともに、真に迫った演劇性を作品へ付与することであった。一方の伴奏声部へは、ワグナーの楽劇において開発された和声や動機労作の技法を駆使して楽曲全体に統一性を与えるという機能が割り振られていた。つまるところ、「正しい」デクラメーションなるものへは、「芸術と民族性」において論じられていた、ヨーロッパの芸術史へ寄与し得る「普遍的かつ民族的」な作品をチェコ人が発信してゆくための「音楽的戦略」が託されていたのだ。