

【論文】

ルトスワフスキのとらえた言葉と音楽

—イワコヴィチュヴナの詩を例に—

松尾 梨沙

はじめに

ヴィトルト・ルトスワフスキ (Witold Lutoslawski, 1913–94) は 20 世紀のポーランドを代表する作曲家のひとりとして知られ、本邦では 1993 年に第 9 回京都賞 (精神科学・表現芸術部門、(現) 思想・芸術部門) を受賞している。第一次世界大戦勃発前年のワルシャワに生まれ、二度の大戦とポーランドの独立回復、ナチの侵略、戦後のソ連支配、社会主義リアリズム、「雪解け」、共産体制の崩壊と冷戦終結に至るまで、20 世紀の主要な事件全てが 81 年間の人生にそのまま収まってしまうほど、まさに激動の世紀を生き抜いた作曲家であった。

そうした事情も相俟って、彼の作風は年代ごとに様々に「変化」したと評されることも多いが、作曲家クシシュトフ・メイエル (Krzysztof Meyer, 1943–) によると、オリヴィエ・メシアン (Olivier Messiaen, 1908–92) は 1970 年代、ルトスワフスキの創作について次のように評していた。

何よりも彼の (...) 非恒常性に、私は衝撃を受けた。非恒常性とは、こういうことに拠る。すなわち作曲し始めたときにそれが新古典主義的なものだったとしても、しかしその段階にとどまることなく、ますます先へ先へと進みつつ絶えず発展していった。[...] このような性格の特徴はまず滅多にない。なぜなら大多数の人間は年をとるにつれ、若い頃の個性を強固にするだけだからだ。ルトスワフスキは逆に、どんどん革新的になっていく。これは私には尋常でないものに思われる¹。

特定の作風に固執し最後まで貫くのではなく、ルトスワフスキは常に新しい形へと脱皮を繰り返していたが、しかしそれは彼の「没個性」を意味するものではない。その根底に貫いていたものを、本稿では特に「言葉と音楽」の側面から考察したい。テクストを用いた彼の声楽作品は、スラヴ地域の民俗的なものや子供のための歌から、新しい技術を試みた作品に至るまで、一見ただけではそれこそジャンルも手法も多岐にわたるように見える。しかし「言葉」「言語」「文学テクスト」に対する彼の考え

方は常に一貫しており、それが彼の声楽作品の作曲にもそのまま表れ、あくまでもその思想に基づいた上で展開されたと考えられる。

ルトスワフスキの全声楽作品で、用いられているテキストの言語は主にポーランド語とフランス語の2種類である²。そしてこの2言語は、かなり明確に使い分けられている。基本的に彼は、民俗的要素を含むものや子供向けの歌、大衆歌などを書く場合は母国語であるポーランド語の詩を用いたが、他方、1960年代以降に新しい技法を取り入れた声楽作品ではフランス語の詩を用いている。そしてまさにその狭間にある、ポーランドにおける「雪解け」後の1957年に声楽・ピアノ版が完成した《カジミェラ・イワコヴィチュヴナの詩による5つの歌曲 *5 pieśni do słów Kazimierzy Hłakowiczówny*》³（以下《5つの歌曲》と略記）は、ポーランド語テキストを用いた彼の作品の中でも、12音技法（セリー）⁴を起点とした新たな発想での作曲が試みられている点では特異な位置を占めており、まさに60年代以降のフランス語声楽作品へ向かう分岐点にあるポーランド語声楽作品である。

本稿ではこの《5つの歌曲》について、用いられたテキストを含むイワコヴィチュヴナ（Kazimiera Hłakowiczówna, 1892?-1983）の詩集『子供のための詩歌集 *Rymy dziecięce*』（1922年出版）の詩学的な特徴を確認した上で、特に第1曲〈海 *Morze*〉と第5曲〈正教会の鐘 *Dzwony cerkiewne*〉について、詩と音楽両面からの分析を行う。音楽に関しては、これまで「12音技法の応用」という点に特化した数々の先行研究が発表されてきたが、まさに詩を伴う作品、歌曲であるにもかかわらず、詩そのものの十分な分析に基づいた楽曲分析、検証は為されてこなかった。本稿では以上の主要先行研究を踏まえた上で、ルトスワフスキ自身が発言してきた「言葉」「言語」「文学テキスト」に対する彼の思想を加味し、「海 *Morze*」や「正教会の鐘 *Dzwony cerkiewne*」といった詩の言葉単体の描写を超越した、音楽による描写について指摘する。

1. 第二次世界大戦後から「雪解け」までのポーランド音楽界概観

第二次世界大戦終結後最初の10年間は、ポーランド音楽界の一からの再建とともに社会主義リアリズムの方針が築かれていくこととなる。そこで認められる創作は、新しい社会秩序の基盤形成と、国家再建の問題に関連する、生産性のあるテーマを持つものであった⁵。

社会主義リアリズムの教義は、その公式の規範的評価を2つの基準に制限した。すなわち急進的で、革新的すぎる（よって大衆が「理解できない」ような）テクニカルな創作を排除すること、そして民俗音楽との明確な関連づけを実行すること、であった⁶。こうした制約があったとはいえ「民俗性」との関連が目指されたゆえに、戦後から雪解けまでの最初の10年間でも多くの作品が生み出され、それらが民族的特徴

を持っていることで国際的に評価された面も小さくはなかったが、他方で西側では、メシアンやシュトックハウゼンらがミュージック・コンクレートや電子音楽、トータル・セリアリズムといった新たな手法に取り組んでおり、「こういう動向からポーランドの作曲家たちが切離されていたことは、まさに“大きな損害”⁷であった。1956年、労働者の待遇改善を求めて勃発したポズナン暴動を契機としたポーランドの「雪解け」は音楽界にも広がり、同年10月10-21日の11日間にかけて第1回国際現代音楽祭が開催されることとなる。第1回のプログラムにはまだ「ワルシャワの秋」とは記載されていなかったが、これが今日まで続く代表的な現代音楽祭「ワルシャワの秋」であり、「象徴的にポーランド音楽史の新たな段階をほぼ始めた」⁸ものとなった。ここでメシアン（第1回、1956年）やブーレーズ、シュトックハウゼン、ノーノ、ベリオ（第2回、1958年）といった西側の作曲家たちの作品が紹介されていくと同時に、バツェヴィチ、ルトスワフスキ（第1回、1956年）、セロツキ、コトィンスキ、グレッツキ（第2回、1958年）等々のポーランド人作品もプログラムに組み込まれていき⁹、西側と東側の音楽流通重要拠点が段階的に形成されていった。

この西側の音楽の急激な流入に、ポーランドの音楽家たちも一刻も早く追いつかねばならなかった。特に《5つの歌曲》の構造基盤にも関わる12音技法やセリーについては、「ポーランドはこれまで未だ12音技法の段階、セリー的な音の並列によって構築された作品の段階から抜け出せていなかった」ため、「我々はこの段階を飛び越えるか、あるいはどこかの時点で我々の創作の必要性に応じるような、何か固有のものを生み出すか」¹⁰になると、作曲家ムィチェルスキ（Zygmunt Mycielski, 1907-87）は予見した。ポーランド人たちはセリーと偶然性を、50年代の作曲の可能性において連続する2極点として見始めていたとリンステットは述べている¹¹。その潮流の中にいたルトスワフスキ自身の12音技法やセリーに対する考え方や、彼が実際に使った技術は「セリー」なのかといったことについては、今日まで議論の対象となっているが、本稿の分析における最大の関心事は「使用されたテキストと音楽の関係」であることから、セリー概念そのものについての細かい議論はこれ以上行わない。しかしこうした雪解け期のポーランドの作曲家たちにとっての関心事かつ重要課題のひとつがセリーであり、ここでは《5つの歌曲》や《葬送音楽 *Muzyka żałobna*》（1955-58年作曲）のような作品が生まれた音楽界の背景の一端として押さえておくこととする。

2. ルトスワフスキにとっての言葉、言語、テキスト

《5つの歌曲》は第1曲〈海〉のみポーランド出身の歌手マリア・フロイント（Maria Freund, 1876-1966）の80歳の誕生日祝いのために書かれたが、残りの4曲はフランス人作曲家・教育者のナディア・ブーランジェ（Nadia Boulanger, 1887-1979）の70歳祝いに献呈されている。

ルトスワフスキの声楽作品としては、1960年代以降のフランス語のテキストが用いられた《アンリ・ミショーの3つの詩 3 poèmes d'Henri Michaux》(1961-63年作曲)や《織られた言葉 *Paroles tissées*》(1965年作曲)、《眠りの空間 *Les espaces du sommeil*》(1975年作曲)等が代表作として世界的に知られており、それに比して《5つの歌曲》はポーランドの「雪解け」後の1956-58年に取り組みられた新たな挑戦作のひとつだったにもかかわらず、あまり注目されておらず、これまでの上演機会も録音も極めて少ない。《5つの歌曲》とほぼ同時期にやはり12音技法的な発想で作曲、発表された弦楽オーケストラのための《葬送音楽》が「成功を祝した時、この歌曲集は——同じ作曲家の最も美しい作品群に属するにもかかわらず——その影に」¹²隠れてしまった。第9回京都賞でのルトスワフスキの「業績ダイジェスト」や「贈賞理由」を確認しても、《葬送音楽》は代表作として繰り返し触れられ高く評価されているが、《5つの歌曲》に関しては、少なくともここでは一切触れられていない¹³。作曲時期や手法に鑑みても、この歌曲集は《葬送音楽》とはまた別の意味で脚光を浴びて良かったはずだが、注目度にこれだけの差がついた最大の理由は、作品に用いられたテキストがポーランド語であったことにあると考えられる。

無論ルトスワフスキ自身は、イワコヴィチュヴナによるポーランド語の詩を非常に気に入っていた。彼女に宛てて送った1954年8月18日付の手紙の中で、彼は次のように記している。

貴女の詩を読んで過ごせたこの時間について、貴女にどうお礼を言えば良いのかわかりません。私には忘れ難い体験です。[...] 歌のテキストとして使えるようなものもいくつか見つけました。もちろんまだこの素材に対して具体的なものは何も決めていないのですが¹⁴。

ルトスワフスキとイワコヴィチュヴナの親交は、彼女の晩年まで続いた。60年代以降はもっぱらフランス語を用いた楽曲を書くようになっていたが、例外的に1981年、音楽学者トマシェフスキの60歳祝いのために、ルトスワフスキはイワコヴィチュヴナの詩「きみのためではなく *Nie dla Ciebie*」に対して歌曲を書いている¹⁵。

彼は自作品に使った言語や、音楽と言葉の関係をどう考えていたのか。フランス語声楽作品を書くようになって以後の1970年代、彼は次のように語っている。

声楽器楽作品への工程には——私のこれまでの経験においてそうだったように——3段階がある。1. 作品全体のイメージ、よってある程度テキストを決定づける音楽、2. 適切なテキストの模索、そして3. 選んだテキストへの作曲そのもの、よってある程度音楽を決定づけるテキスト。この最後の段階を補足すると、言葉

は、その音響的価値を持つ原料や素材の役割も果たしうる。しかしこの場合でさえ、言葉の響きを、含んでいる意味から切り離すことは私にはできないし、したくない。言葉は音楽のためにどのようなものであるべきかという説明やコメントを考えたくはない。音楽の「補填」のためにテキストからの助けをあてにするようなやり方で私は絶対に作曲しない。いつも最後には、ほどけない合成物を作りつつ、音楽と言葉が私の中で連結する。よって一度選んだテキストは、作品の創作（作業の第3段階）において、重要な、ほぼ先導的な役割を果たす。これは音楽が言葉を「加える」のであって、その逆ではない (...) ¹⁶。

この発言からわかることは、音楽はテキストに追従するものではなく、先に音楽的なイメージがあるということだ。つまり彼にとって声楽曲の創作は、絶対的な存在である詩に「作曲する」という行為ではなかった。彼のいう第3段階、つまり最終的には、テキストのみで表現されえない音楽による表現が、むしろテキストに加わるような状態だったことがわかる。

しかしこれは「詩が音楽に追従する」ような、逆の上下関係を作るものでもなかった。詩の言葉の持つ音響も、言葉の意味も、両方とも音楽と融合していなければならなかった。

この発想はフランス語声楽作品を書いた1960年代以降だけでなく、ポーランド語を用いた《5つの歌曲》作曲の際にもすでにあつたことが、次の引用からもわかる。これは彼が《織られた言葉》について語った際（1965年）のもので、上記3段階の声楽器楽作品創作工程を述べた上で、《5つの歌曲》との共通点についても語っている。

《イワコヴィチュヴナの詩による5つの歌曲》に立ち戻ろう、なぜかというところから [その工程について] 私が語ることのできる最初期の作品だから。作法の第1段階において、テキストがどのような方法で音楽素材の個々の要素に作用するのか、ここではとてもはっきり見える。例として、今日は最後の曲をすでに引用した——〈正教会の鐘〉だ。ここでは2つの部分のコントラストが、類似する構造において言葉の素材から導き出された。

このような疑問が起こる——テキストの音楽的解釈とは何だろうか？ その何らかの基盤や、一般的な法則や規則が存在するだろうか？ まさに私はできる限り最も単純にそれを行うが、と同時にそれを説明することは最も難しい。なぜなら音楽はテキストの描写となるべきではなく、にもかかわらずそれと「結びつけられ」、ひとつを為すべきものだからだ ¹⁷。

ポーランド語の作品《5つの歌曲》からフランス語の声楽作品に至るまで、ルトス

ワフスキは音楽と言葉の融合を目指した。しかしそれは「言葉による具体描写に音楽を付ける」という行為ではなく、彼のイメージする音楽と、扱う言葉の音響と、言葉の意味、全てを巧く融合させるという行為であったことが、この発言からもうかがえる。

ところが彼は《5つの歌曲》以降、ポーランド語の主たる使用をやめ、フランス語による創作に走ることになる。どちらの作品でも彼の理念は実現していたかに見えるが、彼が「母国語」「ポーランド語」で断念し「外国語」「フランス語」で実現可能にしたものは、一体何だったのか。この問いを念頭に置きつつ、次節から具体的に《5つの歌曲》の詩と音楽を見てみよう。

3. 《カジミェラ・イワコヴィチュヴナの詩による5つの歌曲》概要

カジミェラ・イワコヴィチュヴナは19世紀末、リトアニアのヴィリニユスに生まれた詩人、翻訳家である。生年は1888年、1889年と諸説あり、彼女自身が公表していた1892年誕生説が有力視されているが明確に判明していない。母親のバルバラは語学と音楽の教師だったが未婚で、妻帯者クレメンス・ザン（ミツケヴィチと親しかった詩人トマシュ・ザン（Tomasz Zan, 1796-1855）の息子）との間に生まれた姉妹のうちのひとりがカジミェラであった。両親の死後リトアニアの親戚に預けられ、その後はラトビア、そしてワルシャワで育っている¹⁸。1905年に『図解週刊 *Tygodnik Ilustrowany*』で詩「林檎の木々 *Jablonie*」を発表してデビューした¹⁹。語学の才能に長け、一説によれば七ヶ国語習得していたと伝えられるが²⁰、1908-09年には英国オックスフォード大学で留学生として学び、1910-14年にはヤギェウォ大学でポーランド文学と英文学を学んでいる²¹。第一次世界大戦中はロシアで看護師として務め、戦後はポーランドに戻り1918年から外務省に務めたのち、1926-35年には軍務省にてピウスツキ（Józef Piłsudski, 1867-1935）の秘書を務めた。第二次世界大戦中は戦禍を逃れるためルーマニアとハンガリーで過ごし、1947年に帰国。ポズナンに居を構え、1983年に同地で死去している²²。

彼女の抒情詩は、「私的で内省的、風景画的、時事評論的な」²³もので、「伝統的な要素と自由に結びつく」²⁴点が高く評価されている。ロマン主義的なバラードや童話的な様式、また民俗的な幻想文学の利用と同時に、伝統形式の革新的な破壊をも伴うところが²⁵、彼女のスタイルの主な特徴とされる。例えば散文的要素や、皮肉的な冗談、風俗や心理の具体的観察へ導かれる点ではスカマンデル派²⁶に近いが、しかしながら彼らよりも伝統的雰囲気強い音調を持つ点と、宗教的要素の存在によって、スカマンデル派とも異なる様相を見せている²⁷。

そして『子供のための詩歌集』も、まさにそうしたバラード的な内容を持つものや、ローカルな風景が読み込まれたものなど、題材的にはかつてのポーランド・ロマン主

義を彷彿とさせるようなものばかりである。この詩集は、カジミェラの姉バルバラが1920年に夫を亡くし、その娘たち、つまりカジミェラの姪であるクリスティナ Krystyna とヤニナ Janina をカジミェラが案じ、彼女らに書いた詩のツィクルスであり、よってタイトル通り、まさに子供が読むために書かれたものであった（一部は政治家・社会活動家モラフスキ (Kajetan Dzierzykraj-Morawski, 1892-1973) の息子ロミク Romik に捧げられている)²⁸。しかしながら詩の構造としては明らかに革新的で、ロマン主義時代まで原則的だった音節詩²⁹ないし音節音調詩³⁰のような規則性のあるリズムをほとんど持たず、詩の形式としては自由詩³¹、あるいは音調詩³²に分類されるものとなっている。

彼女の抒情詩には多くの作曲家が興味を示しており、特に『子供のための詩歌集』については詩集の出版とほぼ同時期にシマノフスキ (Karol Szymanowski, 1882-1937) も、全部で50ある詩の中から20の詩を選んで歌曲集にし、詩集と同名のタイトルを付して発表している³³。ルトスワフスキが同詩集から作曲に取り掛かったのは1956-58年、つまり詩集の出版とシマノフスキの作曲からはすでに30年以上が経過しており、彼と同じテキストを使いたくなかったルトスワフスキは、シマノフスキが用いた20を除く残りの30の詩の中から5つを選び作曲した³⁴。

ルトスワフスキ自身は「12音を伴うこの実験が、このようにとても簡略化された基本的な特徴を持つために、特に子供向けのテキストを採用した」³⁵と語り、この作曲家自身の発言からグヴィズダランカとメイエルも「この歌曲集はルトスワフスキの創作の中でも特別な役割を果たした。なぜなら彼の新しい、個性的な和声体系の適用をこの歌曲集で初めて見出したからである」³⁶と述べている。急激な音楽語法革新がようやく可能となった雪解け当時、12音技法を基本原則に則って用いるのではなく、和声的な響きの追求手段としてルトスワフスキが新たに用いようとした心理はまさにその発言どおりであろうし、結果的にそうした和音的セリーをこの歌曲集の主要な特徴と見做した研究書は多数出ている³⁷。

しかし逆にいうと、その主たる特徴である「12音技法の新たな応用」に注目が集まるばかり、声楽曲であるにもかかわらずイワコヴィチュヴナのテキストそのものが具体的にルトスワフスキの作曲にどう影響したのか、といった点は明確に指摘されず、例えばテキストの言葉ひとつひとつやその連なり、用いられた詩の技術とルトスワフスキの書いた歌唱旋律との関係、さらには詩自体が書かれた年代とルトスワフスキの作曲した年代との大幅な開きなど、単なる12音技法の応用以外にも着目すべきであった様々な点が蔑ろにされてきた。他方ルトスワフスキも、調性感があり特に「新しさ」のない自身の作曲でも子供のための詩を用いることがある中で、この作品のように「12音技法の応用による実験」でも『子供のための詩歌集』を採用したのは、まさにこの詩集が単なる「子供向け」というだけではなく、同時に革新的な詩型やテクニックを

も伴っていたからこそではないだろうか。実際、彼がこの詩から作曲した《5つの歌曲》は、子供が歌う歌、あるいは子供が聴くような歌の様相を呈しておらず³⁸、明らかにその当時の東西の音楽シーンに向けられた挑戦的なものだったことがよく伝わってくる作品である。

よって本論ではまずイワコヴィチュヴナのテキストそのものの分析を行い、続いてそれをルトスワフスキがどう用いたのかという順で追ってみたい。作曲に用いられた5つの詩「海 *Morze*」「風 *Wiatr*」「冬 *Zima*」「騎士たち *Rycerze*」「正教会の鐘 *Dzwony cerkiewne*」を見ると、「海」「冬」「正教会の鐘」の3点ではとりわけ言葉の繰り返しが多用されているが、このうち「冬」は音調詩、「海」と「正教会の鐘」の2点は自由詩の形が採られている。さらにルトスワフスキの〈海〉と〈正教会の鐘〉には、歌曲としての楽曲構造的な共通点が見られる。よってここでは全5曲のうち第1曲〈海〉と第5曲〈正教会の鐘〉を取り上げる。

4. 分析——《5つの歌曲》より〈海〉

4.1. イワコヴィチュヴナ「海」

まずは第1曲に用いられた詩「海 *Morze*」を以下に記す（アラビア数字は行数）。

1. W kolei, koleinie
2. puszysty puszek płynie,
3. a za nim jak za łódeczką łódeczka,
4. białe gęsie i kacze pióreczka.
5. Tak płyną, płyną, tak biegą, biegą
6. w dół, w dół do Morza Śródziemnego.
7. A to Morze Śródziemne
8. jest błękitne a ciemne,
9. przyplływ się w nim porusza jak zwierz nieuśnięty,
10. i kołysze się wszystko — puszki, piórka, łódki, ptaki i okręty.³⁹

（日本語訳）

1. 溝を経て順番に
2. ふわふわした羽毛が流れていく、
3. その後ろを、小舟を追うように、小舟が、
4. 白い鷺鳥と鴨の羽が。
5. こうして流れ、流れ、こうして走る、走る
6. 下に、下に、地中海へ。

うに一定のリズムを終始感じ続けることはできないが、他方でそうしたリズムカル・非リズムカル詩行の交替と、さらにパロノマジアによる音韻的な場面転換とを聴き取ることが可能となっている。

4.1.2. 言葉が示す意味に関して

詩行の言葉が示す意味に注目すると、この詩は前半1-5行で *plynie*、*plyną*、*biega* (流れていく、走っていく) というように前進する表現が続いていたのに対し、6行目で *w dół* (下に) となる。つまりここで前半の絶え間ない前進が止まり、進行としてはここからむしろ下へ落ちていくため、意味的な場面転換が5行目と6行目の間で起こると解釈できる。

さらに5行目と6行目は、聴覚的に認識するのは不可能だが視覚的に確認する限り「句跨がり」が生じている箇所でもある。パロノマジアのために表現の繰り返しが全部で3回 (*plyną*, *plyną*, *biega*, *biega*, *w dół*, *w dół*) 続いているが、言葉をそれぞれ1回に限定すると、5-6行目は一文として以下のように意味を把握できる。

Tak *plyną*, tak *biega* w dół do Morza Śródziemnego.

下に、地中海へとこうして流れ、走る。

つまりひとつの文が二分され、前半にあたる5行目が第1の意味(前進)を、後半にあたる6行目が第2の意味(落下)を担うことになる。従来の音節詩や音節音調詩であれば、行ごとの音節数とリズムによって句跨がりが生じているかどうかを聴覚的に判断できたが、この詩は自由詩であるため、この5、6行目の場合もリズムの面から句跨がりを判断することはできない。よってここでは先に述べたように、「前進」と「落下」という意味の違いによって句跨がりを判断することになる。

問題は5行目の「前進」と6行目の「落下」とで、イワコヴィチュヴナがどちらの意味に重きを置こうとしたかであるが、この詩全体を概観したところで必ずしもそれは明確ではない。少なくとも4.1.1.で述べたリズムに基づく4つの場面(①1-2行、②3-6行、③7-8行、④9-10行)、音韻に基づく2つの場面(①1-6行、②7-10行)と、ここで論じている詩行の意味に基づく2つの場面(①1-5行、②6-10行)とで、3種類の色分けが可能になることはわかる。したがって従来のバラードや民謡的な詩のように、結末のクライマックスに向かう物語として読むよりも、その重層的な場面転換を感じ取るところに、この詩の読み方があるといえよう。

4.2. ルトスワフスキ〈海〉——《5つの歌曲》第1曲

以上のイワコヴィチュヴナの「海」の構造を踏まえ、ルトスワフスキの楽曲を見て

みたい。

すでに述べたように、ルトスワフスキはこの歌曲集で12音技法の発想を用いた。ただし本来の原則的な12音技法の場合、まずはオクターヴに含まれる半音階全12音の使用順を決めて音列を設定し、その音列通りにそれらの音を使用していく。一方、ルトスワフスキのこの歌曲集の場合は、一定部分で用いられた音を「和音」として積み上げた結果成り立つ12音の音列、という考え方になる。つまり原則的な12音技法が横の時間軸に沿って成り立つ水平的な音列を設定するのに対し、ルトスワフスキの場合は縦の和声として成り立つ垂直的な音列を設定することになる（作曲家自身はのちにこれを「集成的和音」⁴¹と呼ぶようになる）。例えば〈海〉については、【譜例1】のような集成的和音構造が成り立っている（第9音列のみ不完全）。

【譜例1】〈海〉の集成的和音構造⁴²

第1音列	第2音列	第3音列	第4音列	第5音列	第6音列	第7音列	第8音列	第9音列	第10音列
(小節) 1-21	22	28	32	40	42	43	44	45	47 -58 (60)

gva -----

【譜例1】における第1-10の音列と、詩行との対応関係は以下のようなになる（ただし伴奏が分散和音的に演奏されるため、言葉の切れ目や小節線に従って垂直な和音として分けることが難しい箇所が多く、以下ではできるだけ切れ目に近いところで単語を分けて示している）。

- 第1音列：1-5行（tak biega まで）
- 第2音列：5-6行（biega w dół から 6行目最後まで）
- 第3音列：7-8行（7行目から błękitne まで）
- 第4音列：8-10行（a ciemne から wszystko まで）
- 第5音列：10行（puszki のみ）
- 第6音列：10行（piórka, ło - (dki)）

第7音列：10行 ((ło) – dki, pta – (ki))

第8音列：10行 (ptaki のみ)

第9音列：10行 (i o – (kręty))

第10音列：10行 ((o) kręty)

ここからわかるように、この詩のまさに半分（1-5行目）が第1音列だけで占められている。1-5行はちょうどこの詩の「前進」を示す部分であり、シンメトリックな音程関係を持つ音列の全形が出てくるまで、徐々に音を増やしながらか、「流れ、流れ、走る、走る」波のうねりが大きくなっていく。

ただし前半5行全体がシンメトリックな第1音列（【譜例1】参照）だけで成り立つように、一定の波のうねりはあっても、それに異質な動きが入ったり、急激な変化が起こったりすることはない。後半5行分に残りの第2-10音列を充当しており、この極端なバランスからも、前半5行の「前進」については、ルトスワフスキは安定した穏やかな一定の波をイメージしたことがわかる。

この前半5行はパロノマジアが明確な部分でもあったが、ルトスワフスキのこの部分の書法を見てみると、まず冒頭の“kolei, koleinie”はF-Gis-Aという音型が、そして“puszysty, puszek”ではGis-Aという音型が、“(za) łódeczką, łódeczka”ではA-C-F-Gisという音型が充てられている。

【譜例2】5-11小節

5 *pp*
W ko - le - - i, ko - le - i - nie pu - szy - - sty pu - szek ply - nie,
5
9
a za nim, jak za łó - de - czką łó - de - - - czka,
9

音節ずつ連続して響かせており、つまり歌唱旋律としてもここで下に落ち込み、停滞するようになる。

イワコヴィチュヴナの詩の解釈で述べたように、この「前進」場面と「落下」場面のどちらが重要かは、ルトスワフスキのこの部分を確認しただけではまだはっきりしない。ただしF音は、この曲冒頭の歌唱旋律の開始音と同じ音であり、開始から少なくともこの“w dół”までの間、この曲の旋律ではこのF音より低い音は使われず、常にF音より上に向かう波が形成されてきた。その意味では、この“w dół”への到達によって、元の最も低い音まで落下し戻ってきた、ということは確かである。

続いて詩の7-8行目、ここは一時的に音節音調詩のようにリズムが揃うところであったが、ルトスワフスキもやはり類型の2つのフレーズを7,8行各々に付している。特に各行の冒頭にあたる2小節間は全く同じモチーフとなっているが、8行目末尾の語である“ciemne（暗い）”のみが7行目と異なり、先の“w dół（下へ）”のF音よりオクターヴ高いF音が充てられている。

【譜例5】28-34小節（歌唱旋律のみ。（上）7行目、（下）8行目）

この“ciemne”のF音は音価も4拍分と非常に長く、さらに強弱記号もメゾフォルテ（やや強く）が付されている。〈海〉全体を通して、この箇所のメゾフォルテと同等かそれ以上に強く演奏するよう指示されているところはなく、よってこの“ciemne”が、この歌の最高潮に達する地点と見做すことができる。つまり、先の「前進」場面と「落下」場面のどちらが重要かという問題に関連させるならば、「暗い」のはこの流れの最下部にあたる地中海の方であるから、ルトスワフスキ自身は「落下」の方を重要視している可能性がここで考えられるようになる。

最後の9、10行目の歌唱旋律については興味深い現象が見られる。この詩行ではパロノマジアは見られないが、ここは1-8行目と異なり極めて散文的になる箇所であった。ルトスワフスキは9行と10行とで分けて旋律を充てるのではなく、9行目冒頭から10行目途中の“wszystko”までを1本の旋律とした。すなわち詩行の意味としては「眠らぬ野獣のようにそこで潮が動く、そして全てが揺り動く」でひと括りとなるため、韻文ではなく散文の1行としてとらえ旋律を充てた、ということになる。ここ

の旋律は F-D-H-B-A を軸としそれが 3 回繰り返されるものであるが、詩行では同じ単語の繰り返しはない。

【譜例 6】 35-40 小節（歌唱旋律のみ）

35 *p*
 przy- pływ się w nim po - ru - sza jak zwierz nie - u - śnię - ty i ko - ty - sze się wszy - stko:

ただしこの箇所では、類似する子音が連続している。“przyplyw się w nim porusza jak zwierz nieuśnięty, i kołysze się wszystko.” となっており、“rz” “s” “sz” “ś” といった音の連続が、読み方によっては執拗に聴こえる⁴³。他にパロノマジアが多数用いられているこの詩の中で、あえてここだけを取り出して特殊技法（インストルメンテーション）があるとは見做さない解釈も、詩を読むだけではありうるだろう。しかし詩の視覚的解釈だけでは本来切れているはずの、この 9 行目から 10 行目前半までを、ルトスワフスキは 1 つの旋律で括り、さらに同じ F-D-H-B-A というモチーフを繰り返し充てたことによって、この部分ではポーランド語らしい「類似子音の連続」が一層感じ取られやすくなっている。

そして最後の 10 行目後半では、「羽毛」「羽」「小舟」「鳥」という各 2 音節単語のひとつひとつに、長音+短音が充てられている。

【譜例 7】 41-49 小節（歌唱旋律のみ）

41 *dim.*
 pu - - szki, pió - - rka, łó - - - dki, pta - - - - ki
 46 *pp*
 i o - krę - - - - ty.

直前の散文的な一文とは切り離し、地中海の潮に揺り動かされ流れていくひとつひとつの具体的なモノに対して、ルトスワフスキはまず伴奏で、形としては同型である音列をそのまま半音階ずつ下行させながら充てていき（第 5-8 音列、【譜例 1】を参照）、加えて全体の歌唱旋律も半音階的に下行させていく（【譜例 7】上段を参照）。そして最終的な語“okręty（船舶）”では、1 音節ごとに非常に長い音価が充てられ、この曲の歌唱旋律の中でこれまで一度も出てこなかった最低音である Des 音に到達している（【譜例 7】下段を参照）。伴奏の方はここで第 9 音列が始められているものの、そ

の分散和音が中断されるような形で突如休止し（伴奏が完全に休止するのは曲中この第46小節3拍目から第47小節1拍目が初めてである）、第9音列は不完全なまま第10音列に至ることになる。

地中海が「暗い」“ciemne”というところに、この曲のクライマックスがきていることについてはすでに触れたが、さらに今まで登場しなかった最低音で示される“okrety”によってこの曲が終止することも加味すると、やはりルトスワフスキはこの大きな船舶をも揺り動かす海の大きさ、暗さの方に力点を置こうとしたととらえられる。

この“okrety”という語は「船舶」という意味の他に、実は「戦艦」という意味も含みうる。文脈にもよるが、少なくともイワコヴィチュヴナが子供たちに読ませる詩として作った際、ここには「船舶」という意味しかなかっただろう。しかしルトスワフスキがこの詩によって描いた「海」とは、単なる波の揺れや地中海の大きさだけではなく、深く暗い大いなる海が、人間の生んだ凶器であり第二次世界大戦まで主要な海軍力であった「戦艦」をも揺さぶり、飲み込んでいくようなものであり、まさに自身も経験した悲惨な大戦を凌駕するその自然の脅威に力点を置こうとしたという解釈も、可能ではないだろうか。

イワコヴィチュヴナがこの詩を書いた1920年代初頭は、第一次世界大戦後の1918年にポーランドが独立回復を遂げた、その直後の時代であったが、さらに30年後、同国にとってより一層の悲劇であった第二次世界大戦と、続いて社会主義リアリズムをも経験したばかりのルトスワフスキが、1920年代の人々（特に子供たち）と同じ感覚でこの詩を読んだとは、やはり思われぬ。つまりルトスワフスキにとってのこの「海」は、単に異なる複数の場面の並置から成る詩ではなく、最後の言葉「船舶」ないし「戦艦」へと向かって高揚していく詩だったのではないか。そのために、後半に集中した多様な音列変化と、旋律の最低音への到達による、劇的かつ不気味なクライマックスへと向かう歌を書いたのではないだろうか。音楽を単なるテキストの描写とせず、言葉を「加える」という理念を持ち続けたルトスワフスキの音楽に対し、本稿では敢えてそこまで踏み込んだ解釈をしておきたい。

5. 分析——《5つの歌曲》より〈正教会の鐘〉

5.1. イワコヴィチュヴナ「正教会の鐘」

続いて第5曲に用いられた詩「正教会の鐘 *Dzwony cerkiewne*」を見てみよう（アラビア数字は行数）。この詩は2連から成る。

1. Lubimy dzwony cerkiewne,
2. kiedy są śpiewne,

3. *lubimy jak z krągłej wieży*
4. *radość po dachach bieży.*

5. *Ale lubimy także dzwony cerkiewne,*
6. *kiedy są gniewne,*
7. *kiedy ze strachu przed nieznaną nocą,*
8. *głowami po dachach grzmocą.*⁴⁴

(日本語訳)

1. 正教会の鐘の音が好きだ、
2. それらが歌うようなとき、
3. 好きだ、円塔から
4. 屋根を伝って喜びが走り抜けるとき。

5. しかしこんな正教会の鐘の音も好きだ、
6. それらが怒るようなとき、
7. 未知の夜を前にして、その恐怖から、
8. 屋根を伝ってその頭を打ちつけるとき。

この詩もやはり音節数やリズムに規則性がないため自由詩に分類されるが、先の詩「海」に比べると、2連あるとはいえこちらの方がはるかに単純な構造となっている。行頭の“*lubimy*（私たちは好きだ）”と“*kiedy*（とき）”の執拗な繰り返し、つまり頭語反復（アナフォラ）が用いられ、それによって1連と2連でそれぞれ「歌う鐘」と「怒る鐘」の対照性を浮き立たせる一方、このような頭語反復がこの詩全体のモノトーンを作り出している。加えて脚韻の踏み方も全行で極めて直接的、単純であり（*cerkiewne, śpiewne, wieży, bieży, cerkiewne, gniewne, nocą, grzmocą*、すなわち AABBAACC で全て女性韻）、まさに一定間隔で鳴り続ける正教会の鐘の音の単調さを表現しているといえる。

5.2. ルトスワフスキ〈正教会の鐘〉——《5つの歌曲》第5曲

ルトスワフスキがこの詩「正教会の鐘」をどのように作曲に用いたのか。まず彼が設定した集合的和音構造は以下ようになる。

【譜例 9】 205–210 小節（上段、1 行目）と 228–232 小節（下段、5 行目）

205 *p dolcissimo*
Lu - bi - my dzwo - - ny ce - rkie - - wne,

228 *f*
A - le lu - bi - my ta - kże dzwo - ny ce - rkie - wne,

さらに詩の分析で示した“lubimy”と“kiedy”の繰り返しにより注意すると、第1連で頭語として2回登場する“lubimy”はいずれもH-C-Hという音形が充てられ、第2連に1回だけ登場する“lubimy”はE-D-Disという音形が充てられている。第2連の“lubimy”は「怒る鐘」に変化するため大幅に跳躍しているが、しかしいずれも「上行しその後下行」という音形である（【譜例 9】の各lubimyを比較参照）。

一方、第1連で1回、第2連で2回、いずれも頭語として登場する“kiedy…”を確認すると、第1連2行目ではC-H-Bという半音階順次下行、第2連では6行目がEs-B-Aという下行音形（完全4度下行－半音下行）、7行目も同じくF-C-Hという下行音形（完全4度下行－半音下行）が充てられている。旋律の向きとしては、全ての“kiedy…”が常に下行するよう設定されており、さらに第2連の2つの“kiedy”は、音程関係としても全く同じ形になっている。“lu-bi-my”はbiにアクセントを置くことから、中央の音が高くなる音形であり、“kie-dy”はkieにアクセントがくるため、下に下がっていく音形が充てられたと考えられるが、こうしてルトスワフスキが繰り返される重要な2つの言葉に、音形としても同種で揃えることで応えようとしたことがわかる。

さらに第1連の3、4行をみると、3行目の“jak z krągłej wieży”と4行目の“po dachach bieży”が一对と見做され、同じモチーフの反行形が使用されている。前者のCis-C-H-Ais-Cis-Dに対し、後者はFis-G-Gis-A-Fis-Fとなっている（【譜例 10】を参照）。

【譜例 10】 218-224 小節

218
jak z krą - giej wie - ży ra - - dość

222
po da - chach bie - - ży.

これに対し第2連の3、4行（＝全体の7、8行）の場合は、休符なく7-8行の全てが一気に歌われる。ここでは“F-C-H-Fis-F-E-F-C-H...”というモチーフ・サイクルが繰り返され、7-8行の言葉はそのサイクルに乗せられており、最後の“grzmocą（打ち付ける）”の直前のみにも八分休符が入り、この“grzmocą”が長い音価と最大音量で最も強調されることで、この曲は締め括られる（【譜例 11】を参照）。

【譜例 11】 237-253 小節（7-8 行目）

237
kie - dy ze stra - chu przed nie zna - ną no - cą gło -

241
- wa - mi po da - chach grzmo - - cą.

この7-8行以外の部分では、詩行や言葉の意味の切れ目と考えられる箇所に休符が入っていることを考えると、この詩の最後の2行に関しては、ルトスワフスキは特に「ひと続き」のものとしてとらえたのではないだろうか。各詩行の長さを比較すると、5行目を除けば特にこの最後の7-8行は連続して長い行となっており、さらにひと続きで声に出して読むと、母音のoとaがここは特に多く出てくることがわかる。

ここで第1曲〈海〉での分析を思い出したい。〈海〉の場合も最後の2行、すなわち散文的要素と子音の連続が見られる9-10行で、ルトスワフスキは一定のモチーフ・サイクルに乗せながらひと続きの旋律を書いていた。そして最後はひとつひとつの単語に「長音+短音」のモチーフを当て嵌め、最終的に“okrety（船舶・戦艦）”という単語を最も強調して終結していた。

この〈正教会の鐘〉でも同様の手法が採られていることがわかる。〈正教会の鐘〉の場合は、詩の形式も音列設定もよりシンプルであったが、しかしやはり詩の末尾を見ると比較的長い2行が立て続けに置かれており、加えてこちらの場合は同じ母音の

連続が目立った。特に最後の行は、iが一度登場する以外は全てaとoの音が続いている。ルトスワフスキもこれに対し、やはり一定のモチーフ・サイクルに乗せながらひと続きの旋律を書き、最後の“grzmocą (打ち付ける)”を最も強調して終わらせている。つまりこの作品も、単に詩を読むだけであれば「歌う鐘」と「怒る鐘」の対照性という点は重要であるものの、そのどちらがより重要かということはさほど問題ではなく、むしろ全体を通して一貫した鐘の音のモノトーンさが強調される詩であった。しかしルトスワフスキの作曲からすると、明らかに最後の強打される鐘に向かって音楽が構成されており、彼にとっては第2連の「怒る鐘」の方に重要性があったととらえられる。

「海」と「正教会の鐘」の2つの詩が言葉で伝えているものに対し、ルトスワフスキはそれに沿うように作曲するのではなく、詩が言葉で伝える以上のもの、あるいは言葉で伝える以外のものをも音で書こうとした。それは彼が、フランス語による作品発表後の1970年代に語った「音楽が言葉を『加える』のであって、その逆ではない」といった考えにも十分に合致するものである。単なる12音的な技術の応用という音楽的側面のみにとどまらず、彼が抱き続けていた言葉と音楽に対する理念は、自由な創作がようやく可能となり始めた雪解け以降のこのポーランド語声楽作品で、まず実験的に試みられていたということが、以上の分析からも明らかである。

6. まとめ——ポーランド語とフランス語の狭間で

本論第2節で示したように、《5つの歌曲》のうち第2-5の4曲は、彼がパリで師事するはずが1939年の大戦勃発で断念せざるをえなくなった⁴⁷ ナディア・ブーランジェに献呈されている。ルトスワフスキがフランス人のブーランジェにこのようなポーランド語歌曲集を献呈しようと考えたことは極めて興味深い点であるが、彼女はやはりポーランド語を解するわけではなかった。

イワコヴィチュヴナは、すでに記したようにマルチリンガルの翻訳家でもあった。ルトスワフスキは彼女がフランス語も流暢に使いこなせるということを知り、3曲目を書き終えるところで彼女に次のように書き送っている。

すでに貴女のテキストに対して3番目の歌を書き終えようとしていて、あと2曲(計5曲)書こうと思っています。しかし残念ながら、私の音楽のために女性演奏者を見つけ出すのが私には困難でしょう——今回はかなり難しいです。他方、私にはフランスに知り合いで大変優れた女性歌手がいますが、しかしながら貴女の詩をフランス語に訳す問題が浮上してきます。貴女は、これは可能だと思われませんか。詩のリズム構造を根本的に傷つけないように訳すことは可能でしょうか⁴⁸。

この申し出によってイワコヴィチュヴナはフランス語訳を作成したが、やはりリズム構造が変わり、ルトスワフスキの音楽構造とは合わなくなってしまった。しかし彼は「少なくとも歌のテキストが把握できるようにと思い」⁴⁹、結局この訳されたフランス語テキストも別に添えてブーランジェに献呈している⁵⁰。

声楽作品を書く場合、翻訳によって言語が変われば当然ながら音楽にも影響が及ぶということは、作曲家であればあらかじめ考えるはずだが、予定の半数以上である3曲を書き上げるところでこの問題に気づいたということは、ルトスワフスキはやはり「イワコヴィチュヴナのポーランド語テキスト」による音楽しかイメージしておらず、当初は別の言語による上演や出版は念頭になかったことがわかる。つまり彼にとって、このポーランド語によるテキスト自体がその音楽的理想に適ったものだった。しかしブーランジェへの献呈や、優れた歌手に上演を依頼しなければならないという事態に至って、初めて翻訳の必要性に気がついたことになる。

ルトスワフスキは以降、フランス語のテキストを用いた作品を発表するようになるが、それはポーランド語で作曲してしまった場合、国際的な上演や出版が極めて困難になることをこの時痛感したからだろうことは想像に難くない。しかし本論第2節で彼の言及を引用したように、彼は《5つの歌曲》でも、それ以降のフランス語作品でも、「言葉による具体描写に音楽を付ける」のではなく、彼のイメージする音楽と、言葉の音響、意味、この3つを融合させようとしていた。つまり彼は、ポーランド語テキストを単に「民俗的なもの」や「子供向けのもの」だけに使うつもりはなく、フランス語同様に新たな技術による挑戦的な作品にも用いる意図があり、彼にとってイメージに合う音響を、ポーランド語とフランス語が共通して持っていたことが想像できる。

すでに《織られた言葉》作曲後の1973年、ルトスワフスキは次のように言及している。

これまでのところ、ポーランド語以外に、フランス語のテキストだけを私は自分の作品に使った。音楽との結びつきにおいて、この言語は特別好きだ。その鼻母音、最後の音節にくるアクセント、フランスの性質に典型的な、繊細な官能性⁵¹。

フランス語は母音の種類が豊かであるが、一方ポーランド語は、子音の種類が豊かである。さらにフランス語は句末アクセントであり、ポーランド語は語末から2音節目にアクセントが打たれるパロクシトンである。いずれも「長短アクセント」とされるがあまり強調されず、打つ必然性の弱い場合も多い。少なくとも本稿で取り上げた2つのイワコヴィチュヴナの詩はすでに自由詩であり、もちろんリズム構造をそのままにフランス語へ翻訳できなかつたとはいえ、そのリズムは19世紀のポーランド詩

に比べるとはるかに感じ取りにくくなっている。その分ポーランド語の音韻面での特徴（パロノマジア、インストルメンテーション、アナフォラなど）が目立ち、ルトスワフスキの書法はそれらにも十分に反応していた。もともとフランス語はポーランド語以上にアクセントの位置が定まらないため、イワコヴィチュヴナのこうした詩は、ルトスワフスキをますますフランス語による声楽作品創作へと推し進める要素を多分に含んでいたことがわかる。

イワコヴィチュヴナの詩自体が、ロマン主義のような前時代的な要素とその革新的な破壊という新・旧の融合によって成り立っていたのに対し、ルトスワフスキも、12音の垂直化、和音化によって旧来の和声感を残しつつ、しかしやはり調性音楽ではなくあくまでもセリーの応用として、新たな音楽を目指した。つまり彼の音楽にも新・旧の融合が成立していたのである。ここを起点に、その音楽がさらなる発展を目指していったのと同時に、テキストも伝統的なポーランド語リズムの制約から一段と離れ、より音韻の豊かさが注目されるフランス語へと切り替わっていった。それを考えると、決して「翻訳できないから」というような単純かつ物理的な理由のみでの、使用言語の転換ではなかったはずだ。

本稿で検証したポーランド語テキストの詩学的特徴とルトスワフスキによる対応が、果たしてその後のフランス語テキストによる声楽作品ではどのように発展したのか、あるいはどういう点で両者には共通性があったのか。ミショー（Henri Michaux, 1899–1984）、シャブラン（Jean-François Chabrun, 1920–1997）、デスノス（Robert Desnos, 1900–1945）らのテキストを用いたフランス語作品群との比較検証は、稿をあらためて行いたい⁵²。

注

- 1 Witold Lutosławski, *Postscriptum*. Gwizdalanka. Danuta, and Krzysztof Meyer, eds. (Warszawa: Zeszyty Literackie, 1999), p. 6. なお引用文中の (...) は引用元が付している中略であり、[...] の中略は本論筆者による。以下同様。
- 2 例外的に、別の言語のテキストを用いた作品（《ラクリモーサ *Lacrimosa*》（ラテン語、音楽院卒業制作の一部、1937年作曲）や《タランテッラ *Tarantella*》（英語、エイズ患者のための慈善演奏会用、1990年作曲）など）もわずかながら存在する。
- 3 この作品は1956–58年に作曲され、声楽・ピアノ版は57年8月に完成、59年に Krystyna Szostek-Radkowa のメゾソプラノと Alina Liwska のピアノで初演。声楽・室内オーケストラ版は58年3月に完成、60年に同歌手、Jan Krenz 指揮、Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia（現在のポーランド国立放送交響楽団）で初演された。ただしルトスワフスキの手紙によると、1957年秋か58年初め頃、恐らく私的な形で、全5曲中4曲が Flore Wend によって歌われたようである（Gwizdalanka. Danuta, and Krzysztof Meyer, *Lutosławski*:

- Droga do dojrzałości*, tom 1. (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2005), p. 308.)。
- 4 12音技法 [英] the twelve-tone system : 20世紀初頭までには調性システムが和声的解決を避けるようになり、その結果として1920年代に考案されたもの。もともとのA. シェーンベルクによる12音技法では、半音階を形成する全12音で「音列」(セリー [英] series)を設定し、それを楽曲における基本の音程構造とした。さらに、こうしたセリー的な秩序に置かれた要素を並べ替えることで構築される音楽をセリー音楽 ([英] serial music) と呼び、特に12音に限らず、音の持続時間など、音程以外の音楽的要素にまで適用させたものをトータル・セリアリズム (総セリー主義 [英] total serialism) と呼ぶ (参考: Robert P. Morgan, “Twelve-tone music”, “Serial music,” in Don Michael Randel ed., *The Harvard Dictionary of Music*, 4th Edition. (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003), p. 772, 926.)。
 - 5 Grzegorz Michalski, “Nowa Muzyka,” in Tadeusz Ochlewski, ed., *Dzieje muzyki polskiej*, Wydanie II poprawione i uzupełnione. (Warszawa: Wydawnictwo Interpress, 1983), p. 154.
 - 6 Michalski, “Nowa Muzyka,” p. 154.
 - 7 田村進『ポーランド音楽史』雄山閣、1991年、196頁。
 - 8 Krzysztof Baculewski, *Warszawska Jesień: Kalendarium subiektywne sześćdziesięciu festiwali*. (Warszawa: Warszawska Jesień, 2017), p. 12.
 - 9 Baculewski, *Warszawska Jesień*, pp. 12–16.
 - 10 Iwona Lindstedt, “Konstrukcje dwunastotonowe Witolda Lutosławskiego w kontekście recepcji dodekafonii w powojennej twórczości kompozytorów polskich,” in Jadwiga Paja-Stach ed., *Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX wieku*. (Kraków: Musica Iagellonica, 2005), p. 61.
 - 11 Lindstedt, “Konstrukcje dwunastotonowe Witolda Lutosławskiego,” p. 62.
 - 12 Gwizdalanka and Meyer, *Lutosławski: Droga do dojrzałości*, p. 308.
 - 13 公益財団法人稲盛財団「京都賞第9回(1993)受賞: ヴィトルト・ルトスワフスキ」 [https://www.kyotoprize.org/laureates/witold_lutoslawski/] (2021年2月12日閲覧)。
 - 14 Gwizdalanka and Meyer, *Lutosławski: Droga do dojrzałości*, p. 318.
 - 15 Gwizdalanka and Meyer, *Lutosławski: Droga do dojrzałości*, p. 322.
 - 16 Witold Lutosławski, “O roli słowa, teatralności i tradycji w muzyce. Z Witoldem Lutosławskim rozmawia Bohdan Pociąg, 1973,” in Lutosławski, *Postscriptum*, pp. 109–110.
 - 17 Witold Lutosławski, “*Paroles tissées* (1965),” in Witold Lutosławski, *O muzyce: Pisma i wypowiedzi*. Zbigniew Skowron, ed. (Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011), p. 196.
 - 18 本段落ここまでは、Joanna Kuciel-Frydryszak, *Ilła. Opowieść o Kazimierze Hłakowiczównie*. (Warszawa: Marginesy, 2017), pp. 9–11. および Józef Ratajczak, “wstęp,” in Kazimiera Hłakowiczówna, *Poezje zebrane*, tom 1. Biesiada. Jacek, and Aleksandra Żurawska-Włoszczyńska, eds. (Toruń: Algo, 1999), p. 19. の情報からまとめている。
 - 19 Ryszard Matuszewski, “Hłakowiczówna Kazimiera,” in Krzyżanowski. Julian, and Czesław Hernas, eds., *Literatura Polska: przewodnik encyklopedyczny*, tom 1 (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo

- Naukowe, 1984), p. 371.
- 20 Kuciel-Frydryszak, *Illa*, p. 9.
- 21 Matuszewski, “Iłakowiczówna,” p. 371.
- 22 Ratajczak, “wstęp” (Toruń: Algo, 1999), p. 19.
- 23 Matuszewski, “Iłakowiczówna,” p. 371.
- 24 Matuszewski, “Iłakowiczówna,” p. 371.
- 25 Matuszewski, “Iłakowiczówna,” p. 371.
- 26 スカマンデル派 [波] Skamandryci : ワルシャワで 1918 年以降に形成された詩人グループ。当初は学術誌 *Pro Arte et Studio* を、その後月刊誌『スカマンデル *Skamander*』(1920–28、1935–39) を発刊した。5人の詩人 (J. Tuwim, J. Lechoń, K. Wierzyński, A. Słonimski, J. Iwaszkiewicz) が基本メンバーだが、関連メンバーとしてイワコヴィチュヴナも挙げられる。反象徴主義的傾向から始まり、群衆や新たな都会に魅了され、抒情詩の素材として口語の使用を模索。「詩的」か「非詩的」かの主題区分の否定や、抒情詩と風刺詩の区分をなくすことを目指した (Michał Głowiński, “Skamandryci,” in Janusz Sławiński ed., *Słownik Terminów Literackich*, wydanie drugie poszerzone i poprawione. (Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich-Wydawnictwo, 1989), p. 469.)。
- 27 Matuszewski, “Iłakowiczówna,” p. 371.
- 28 Kuciel-Frydryszak, *Illa*, p. 141.
- 29 音節詩 [英] syllabic verse : 各行あたりの音節数が一定に決められた詩の形式。
- 30 音節音調詩 [英] accentual-syllabic verse : 音節数とアクセント配置の両方が一定に決められた詩の形式。
- 31 自由詩 [英] free verse : 音節数やアクセントの数について、音節詩や音調詩のような雛型によらない自由なリズムで形成された詩。
- 32 音調詩 [英] accentual verse : 1 詩行の音節数に関係なくアクセントの数が一定化した詩の形式。
- 33 Maria Dziedzic, “Iłakowiczówna Kazimiera,” in Bielatowicz. Maria, and Danuta Borzęcka eds., *Lutosławski: od ogniwa do łańcucha*, Encyklopedia Muzyczna PWM wydanie specjalne 2013. (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2013), p. 40.
- 34 Gwizdalanka and Meyer, *Lutosławski: Droga do dojrzałości*, p. 309.
- 35 Gwizdalanka and Meyer, *Lutosławski: Droga do dojrzałości*, p. 309.
- 36 Gwizdalanka and Meyer, *Lutosławski: Droga do dojrzałości*, p. 309.
- 37 例えば Gwizdalanka and Meyer, *Lutosławski: Droga do dojrzałości*. の他、Steven Stucky, *Lutosławski and his music*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1981). や Charles Bodman Rae, *The Music of Lutosławski*, expanded third edition. (London: Omnibus Press, 1999). など、ルトスワフスキの作品を網羅的に扱った研究書は複数出ているが、いずれも《5つの歌曲》では「集会的和音」に注目が集まっており、結果的に音楽学的側面からしか考察されていない。
- 38 ルトスワフスキ最後のフランス語テキストによる声楽作品となった《花の歌と話し歌

Chantefleurs et chantefables) (ロベール・デスノス (Robert Desnos, 1900–1945) の詩集『話し歌と花の歌 *Chantefables et chantefleurs*』からテキストを使用) も、やはり子供向けの詩が用いられながら、芸術音楽として 1990 年に作曲、翌 91 年に初演されている。少なくともこの点では《5 つの歌曲》と共通しており、ルトスワフスキが最晩年まで持ち得たひとつのスタンスであったことが考えられる。

- 39 詩は *Źłakowiczówna, Poezje zebrane, tom 1, p. 265.* から引用し、日本語訳は筆者が行った。
- 40 パロノマジア [英] *paronomasia* [波] *paronomazja* : 語源が同じ言葉、あるいは同じ響きの言葉がセットになっていること。その言葉同士の意味の近さを際立たせたり、異質性や対照性を際立たせたりもする。意味論的機能は多様である (Aleksandra Okopień-Sławińska, “Paronomazja,” in Sławiński ed., *Słownik Terminów Literackich*, p. 345.)。日本語では「掛詞」「語呂合わせ」などとも訳されるが、厳密には語義にずれが生じるため、本論ではあえてカタカナで「パロノマジア」と表記した。
- 41 Gwizdalanka and Meyer, *Lutosławski: Droga do dojrzałości*, p. 310. 例えばラエも twelve-note chord-aggregate (12 音の集合的和音) という言葉を用いているが (Rae, *The Music of Lutosławski*, p. 61.)、実際この作品では常に「和音」、つまり音の塊として用いられている訳ではないため、本論では主に「音列」と記すこととする。和声様式の基盤を形成するこの「12 音の集合的和音」の発想は、ルトスワフスキのその後の作品にも様々な役割で表れることとなる (Stucky, *Lutosławski and his music*, p. 114.)。
- 42 本稿の譜例は、出版譜 Witold Lutosławski, *Pięć pieśni • Five songs*. (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2002). および文献 Gwizdalanka and Meyer, *Lutosławski: Droga do dojrzałości*. と Rae, *The Music of Lutosławski*. を参考に筆者が作成した。以下全て同様。また小節番号は全 5 曲通しでの数字となっている。
- 43 インストルメンテーション [英] *instrumentation, orchestration* : 通常以上に近接的ないし周期的に一定の音声が続り返されるような発話組成法のこと。
- 44 詩は *Źłakowiczówna, Poezje zebrane, tom 1, p. 274.* から引用し、日本語訳は筆者が行った。
- 45 Rae, *The Music of Lutosławski*, p. 61.
- 46 Rae, *The Music of Lutosławski*, p. 62.
- 47 Paja-Stach. Jadwiga, Zbigniew Skowron and Stanisław Hrabia, “Lutosławski Witold,” in Bielatowicz and Borzęcka eds., *Lutosławski: od ogniwa do łańcucha*, p. 3.
- 48 Gwizdalanka and Meyer, *Lutosławski: Droga do dojrzałości*, p. 319.
- 49 Gwizdalanka and Meyer, *Lutosławski: Droga do dojrzałości*, p. 320.
- 50 Gwizdalanka and Meyer, *Lutosławski: Droga do dojrzałości*, p. 320.
- 51 Lutosławski, *Postscriptum*, p. 110.
- 52 本稿の内容の一部は、日本音楽学会東日本支部第 66 回定例研究会 (2021 年 1 月 9 日 (土) オンライン開催) にて口頭発表を行なった。
なお本稿のフランス語要旨執筆に際し、Frédéric Perrouin 氏には言語的校閲にあたって頂いた。記して深く感謝申し上げます。

Paroles et musique pour Lutosławski : article illustré par des poèmes de Hłakowiczówna

Risa MATSUO

L'objectif de cet article est de clarifier la pensée de Witold Lutosławski (1913–94) sur la relation entre paroles et musique en analysant ses mélodies composées pour les poèmes polonais de Kazimiera Hłakowiczówna (1892?–1983) à la fois du point de vue de la poésie et de la composition.

Dans les œuvres vocales de Lutosławski, deux langues sont principalement utilisées : le polonais et le français. Il a surtout employé les textes polonais dans les chansons comprenant des éléments folkloriques ou dans les chansons pour enfants alors que les textes français ont été utilisés dans les œuvres vocales adoptant de nouvelles techniques musicales depuis les années 1960. Et juste à leur charnière, il existe l'œuvre *5 pieśni do słów Kazimierzy Hłakowiczówny* (*5 chansons en paroles de Kazimiera Hłakowiczówna*) créée en 1957 après le « dégel » en Pologne.

Les poèmes d'Hłakowiczówna sont caractérisés par les styles de ballades romantiques ou de contes de fées, l'application des thèmes de la littérature fantastique folklorique et simultanément, par l'abandon innovant des formes traditionnelles. Lutosławski a choisi 5 poèmes pour sa composition dans son recueil de poèmes *Rymy dziecięce* (*Rimes pour enfants*). Il a appliqué ici le dodécaphonisme et a introduit les « accords-agrégat » comme sa propre technique. Les études précédentes se sont trop attachées à ces « accords-agrégat », de sorte qu'elles n'ont pas prêté suffisamment attention à la façon dont il traitait le caractère des mots, les textes polonais d'Hłakowiczówna, pour ses mélodies.

Ainsi, cet article fera d'abord référence aux remarques de Lutosławski sur les mots, les textes, les langues et sa musique, puis analysera les poèmes d'Hłakowiczówna *Morze* (*La mer*) et *Dzwony cerkiewne* (*Les cloches de l'église orthodoxe*) utilisés dans ses œuvres vocales d'un point de vue poétique. Ensuite, dans l'analyse de la composition de Lutosławski, nous examinerons comment le compositeur réagit à la technique (paronomase, éléments prosaïques, instrumentation etc.) de ces deux vers libres. Par cette analyse comparative, nous concluons que les particularités partagées de deux langues (le polonais et le français) sont incluses dans l'idéal musical de Lutosławski, et que sa correspondance avec les textes polonais pourrait se connecter avec les œuvres vocales du français après les années 1960.