ビーバーのヴァイオリン曲における
チェコ音楽の要素について

転載不可

１６－３８１
中丸まどか

目次

凡例.....3
序文.....5
第一章　チェコ民族における音楽の始原と発展.....8
（１）概観.....8
（２）最初期.....10
（３）中世前期.....12
（４）中世の「フス派運動」とカンツィオナール.....13
（５）ルネサンス期.....15
（６）バロック期（1620～1740）.....17
第二章　ビーバーの生涯.....19
（１）ボヘミア時代.....19
（２）ザルツブルグ時代.....30
第三章　ビーバーの音楽におけるチェコ音楽の影響.....33
（１）歴史的背景.....33
（２）チェコ音楽の特徴.....36
（３）ビーバーのヴァイオリン曲にみられる要素.....42
終章.....49
参考文献表.....52

転載不可

凡例

１）論文中（本文ならびに脚注）において、文献は、その著者姓と出版年を並記することによって表示する。

参照したページ数は、文献名とコロン(：）に続いて表示する。

出版年代などにはすべて西暦を用い、元号は表記しない。

たとえば、Chafe, 1987:11 ＝ Chafe, Eric Thomas. *The church music of Heinrich Biber*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1987, p.11。

翻訳書の場合は、その著者と訳者の姓をスラッシュ(/)で区切って並記する。

たとえば、ボヌール / 山本、1985:12 ＝ピエール・ボヌール『チェコスロヴァキア史』（Pierre Bonnoure, Histoire de la Tchècoslovaquie. Paris: Presses Universitaires de France, 1968)、山本俊郎訳、東京：白水社、1985 年、12 頁。

転載不可

２）略号および記号について言及するものは以下の通りである。

≪　≫　作品名

＜　＞　作品中の各曲名

年号の前に付く c. ＝ 頃。たとえば c. 1564 ＝ 1564 年頃。

ニューグローヴ ＝『ニューグローヴ世界音楽大事典』　東京：講談社、1993 年。

NG2 ＝ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

３）上記以外はすべて「東京藝術大学音楽学部　論文作成の手引き(２００３改訂)」に従う。

転載不可

序文

H. I. F. ビーバー Heinrich Ignaz Franz Biber（1644-1704）の音楽はその着想の斬新さにおいて、なかでもヴァイオリン曲における奇抜さにおいて、同時代の作曲家の中でもとりわけ群を抜いている。また一種独特な「神秘的な節回し」が彼の音楽をよりいっそう魅力的なものにしている。

いったいその魅力は何に起因するものなのであろうか。ビーバーが、かの有名なヴァイオリンの名工、ヤーコプ・シュタイナー Jakob Steiner（1617-1683）も認めたほどの「恐るべき巨匠」であり、ヴァイオリンの魅力を十二分に知り尽くしていたから、というのも大きな理由の一つであろう。しかしあまりにも独特な彼の世界を説明するには、それだけでは不十分ではないだろうか。

ビーバーの生涯について知ろうとするものは誰しも、彼の人生を伝える資料がかなり少ないという問題に直面する。26 歳の頃にザルツブルグ宮廷の楽団員となって以降地位を高め、晩年にはバイエルン宮廷にて皇帝レオポルト 1 世から貴族の称号を与えられたことは明らかであるが、彼が若年期にどのような音楽教育を受けたのかはほとんど知られていない。

私がビーバーの曲を初めて耳にしたとき、すぐさまその独特な世界の虜になったことを良く覚えている。しかしいざ自らが演奏する立場に立ったときに、これはいったいどこから来た音楽なのだろうか、という疑問にとらわれた。

彼のヴァイオリンソナタの中には、初期イタリア・バロックの駆け抜けるようなパッセージ、フランス・バロックに見られる典型的な舞曲の数々、さらには重音技法

転載不可

によるカノンなどの対位法的な要素がふんだんに盛り込まれている。これは後のJ.S.バッハの作品を彷彿させるほどである。彼がオーストリアで音楽的キャリアを積み、ヴァルターなどのドイツ楽派の流れに加わっていることも頷ける。

しかし彼の作品を知れば知るほど、これだけでは彼の音楽の由来を説明しつくすことはできないと私は感じた。彼のヴァイオリン・ソナタにおける「Aria」の旋律は、何か民謡的なものを感じさせるし、常に強拍から始まる彼のガヴォットは、アウフタクトから始まる典型的なガヴォットとは異質なものに感じられる。彼の変則調弦（スコルダトゥーラ）は、もはやヴァイオリンとしての想像の域を超える素晴らしいものである。さらに初期の作品には、当時の流行だった鳥の鳴き声だけでなく、猫や蛙の声までもが音楽化されているではないか。

これらの作品に見られる特別な要素が、ビーバーに与えられた天賦の才能ゆえに作り出されたものであったとしても、彼が受けた外的な影響について無視することは出来ない。私はこの点について、より深く知りたいと思った。

そこで、まずビーバーが生まれた土地、彼を形作ったルーツにまでさかのぼってみると、それは現在の「ボヘミア」であったのである。ビーバーが生まれた当時のボヘミアは、オーストリア帝国の植民地であったが、帝国に吸収される以前には「チェコ王国」が存在し、独自の芸術文化が十分に花開いていた。ビーバーがこの地で過ごしていた時期には、オーストリアの文化的影響にもかかわらず、まだボヘミア独自の文化が色濃く残っていたことが、本論の調査の過程で明らかになったのである。そこで私は、ビーバーの生まれ育った当時のチェコにはどのような音楽が存在したのか、また彼の音楽が、何らかの形でチェコ音楽の影響を受けている可能性があるかどうかを探ってみたいと思い、本論文を執筆するに至ったのである。

転載不可

しかしながら「チェコ民族固有の音楽」というものが 17 世紀に認められるかどうかという議論にも耳を傾けなければならない。チェコ出身のアメリカの音楽学者パウル・ネトル Paul Nettl（1889～1972）は「およそ 18 世紀末頃までチェコ音楽というものは存在せず、技巧的にはウィーンの音楽に全て依拠している[1]」と主張したが、音楽を聴く限り、この主張は必ずしも正しいとはいえない。

音楽学者の内藤久子氏は、ネトルのこの主張に対し「むしろ逆にチェコ民族固有の音楽性というものは、すでに 17 世紀の芸術作品を通して、しかも芸術上かなり洗練された様式をもって現れつつあったと考えるべきであろう[2]」と述べている。

本論文はこの立場に則って、ビーバーの育った環境、また音楽的なキャリアを視野に入れた上で、ビーバーの作品にチェコ民族独自の音楽の影響が見られるのかどうかという問いを立て、考察を行ってみたいと思う。

転載不可

[1] 内藤、2002：55

[2] 内藤、2002：55

第一章　チェコ民族[1]における音楽の始原と発展

（1）概観

現在のチェコ共和国を大きく２つに分けると、西ヨーロッパに近いボヘミア地方と、スロヴァキアに近い東方のモラヴィア地方からなっている[2]。三十年戦争（1618 年～1648 年）まで存在したボヘミア王国はまたの名をチェコ王国ともよばれていた。プラハを中心とするボヘミア地方および東部のモラヴィア地方、そして北部のシレジア地方からなる壮大な王国であったが、三十年戦争に負けた後はオーストリア帝国に組み込まれることになる。チェコはこのようにちょうどゲルマン[3]とスラヴ[4]の両文化圏の境に位置しているので、その歴史において他国の影響を避けることは不可避であり、激動の道のりを歩んできた。

地図 1

このような時代ごとの政治的、社会的状況は、チェコ民族の音楽の発展に常に影響を与えてきた。とりわけキリスト教におけるカトリックとプロテスタントの対立の影響は大きなものであった。これらの影響のもとで「チェコの音楽」は様々な外的な要素を吸収するが、その一方で、チェコ民族独自の要素を多分に含む「独自の音楽」が育ま

[1] 本論文において「チェコ民族」とは、「現在のチェコ共和国の祖先となる民族のこと」を指す。

[2] 地図 1 参照

[3] ゲルマンとは紀元前 5～4 世紀に北ヨーロッパに住んでいたインド･ヨーロッパ系の民族。フランク、アングロ・サクソンなど多くの部族からなる。

[4] スラヴとは中欧、東欧に居住する民族の大きなカテゴリーで、ロシア人・ポーランド人・チェコ人・クロアチア人などを含んだ観念であり、言語の共通性が何よりのアイデンティティーであり、スラヴ諸語によって特徴付けられる。

転載不可

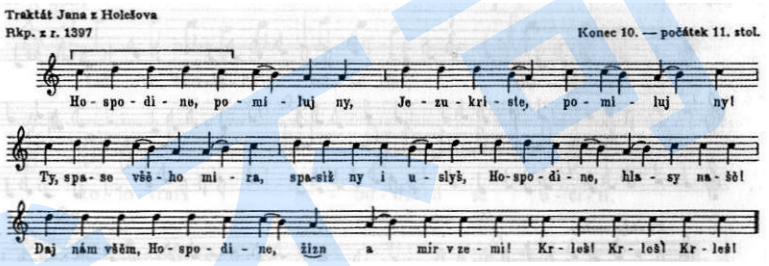
れていったという事実も見逃すことが出来ない。およそ10世紀から18世紀頃までに観察することができるこの「独自の音楽」は、19世紀に生じた「ナショナリズム（民族主義）」のように「意識的」なものというよりはむしろ、ごく自然に「潜在意識的なレベルで[1]」形成されていったのである。その過程を追っていくことで、やがてその土地に生まれ育つことになるビーバーの環境を探る手がかりにしていきたいと思う。

転載不可

[1] 内藤、2002：33

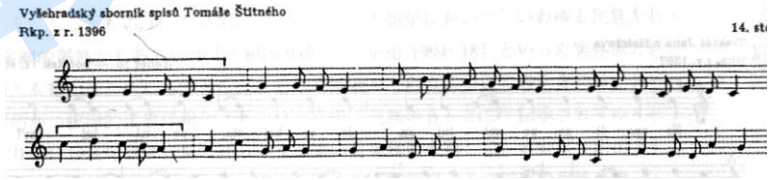
（２）最初期[1]

およそ６世紀前半頃に現在のチェコ共和国およびスロヴァキア地域に入ってきた人たちは、スラヴ語[2]を母国語としていた。７世紀には「サモ王国」が誕生し、更には９世紀から10世紀の初めにかけて、現在のチェコ東部のモラヴィアからスロヴァキアを治める「モラヴィア帝国」（830－906）が栄華を極めた。この国家は東ローマのキリスト教を受け入れ、それと共にビザンチンの典礼とスラヴ語による聖歌が伝えられた[3]



譜例１　《主よ、我らを憐れみ給え》

すなわちチェコ民族の音楽の始原はこの時期に認められる。とりわけ10世紀末から11世紀初頭よりボヘミア地方に伝わる《主よ、我らを憐れみ給え Hospodine, pomiluj ny!》（譜例１）は最も代表的な曲の一つであり、興味深いことに、14世紀の民俗舞曲に見られる旋律線（譜例２）に極めて近似している。この曲はスラヴ語で書かれており、およそ11世紀の半ば頃から公の場で歌われていたものとされる。



譜例２　14世紀民俗舞曲

[1] 本章（２）（３）（４）（５）中の譜例は、断りのない限り、内藤、2002：11、32およびボヌール/山本、1985、また NG2, vol. 6 : 808-811 からの引用による。

[2] 彼らは現在のスラヴ語の基盤となった言葉を話していた。スラヴ語とはスラヴ諸民族が話す言語の総称である。チェコ語のほかロシア語、ポーランド語、スロヴァキア語などを含む。

[3] 863年に、スラヴ語を知っていた二人のギリシアの宣教師キュリロスとメトディオスが大モラヴィア帝国を訪れて典礼書を翻訳し、キリスト教を説いたことが始まりである。

その後、ドイツから入ってきた西ローマのキリスト教が優勢となるにつれスラヴ式典礼はラテン式典礼へ、スラヴ語の歌唱は全てグレゴリオ聖歌に取って代わられることになり、11 世紀半ば頃までにはボヘミアもモラヴィアも完全にカトリックの支配下におかれる。しかしながら、スラヴ語の典礼は「民俗的な宗教歌」へと姿を変え、その後も歌い継がれて行くのである。

転載不可

（３）中世前期

13 世紀から 14 世紀のチェコは、カレル四世の治世の下、「チェコ王国」（「ボヘミア王国」ともよばれた）として輝かしい栄華を誇っていた。またこの時代は音楽文化の面でも、この国においての黄金期であった。ドイツのミンネゼンガー、フランスのトルバドゥールやトルヴェールなど、世俗音楽の吟遊詩人らの影響の他に、フランスやイタリアで起こったアルス・ノーヴァの影響なども含め、ラテン系民族の文化、ゲルマン文化、そしてチェコ人の民族文化が、プラハを中心として活発に交流していた。こうしてチェコ独自の世俗芸術の基盤が築かれ、チェコ最初の作曲家といわれるツァピーやイェンシュテインなどを輩出するようになった。

15 世紀後半になっても、イタリアやフランスの音楽との接触は続いていたが、ボヘミアの作曲家たちは、ポリフォニー様式を導入することに関してかなり慎重な態度を示しており、この時期でさえも依然としてモノフォニー様式で作曲をすることが一般的であった。

一方この輝かしい栄華の裏では、カトリック教徒の腐敗が確実に進行していく。

教会の財産や神父の富が異常なほどに増大し、市民や農奴が貧しさに苦しむことになったのである。この腐敗に対し、教会を改革し、本来の姿に引き戻そうとプロテスタントの精神をもって強く異論を唱えたのがヤン・フスであり、彼の起こした様々な行動は社会層に強い衝撃を与え、「フス派革命」と呼ばれる民主的な宗教改革運動を引き起こすまでに至るのである。この革命によりチェコの社会情勢は混乱に陥ってゆく。しかしそれにもかかわらず、この「フス派革命」とそれにまつわる出来事が、チェコの宗教音楽の発展において果たした重要な役割を見逃してはならない。

転載不可

（4）中世の「フス派運動」とカンツィオナール

「フス派運動」において指導者は民衆の絶大なる支持を得る必要があり、その大きな助けとなったのが、フス教徒の聖歌「カンツィオナール」である。ここからモノフォニーのフス派の賛歌が数多く誕生していった。この「カンツィオナール」には、長い間カトリックに抑圧されて、歌うことを禁じられていた古いチェコの民謡に、民族的精神を盛り込んだ歌詞が付けられていた。この民族的要求から生み出された新しい「カンツィオナール」は、それまでの古いカトリックの聖歌に取って代わり、急速に民衆化すると共に、その後宗教改革の進行につれて、国外にまで広がっていった。

またこの「カンツィオナール」は、宗教的な目的だけではなく、民衆の行事など他の目的にも転用されており、そのうちの幾つかの曲は、多少の曲想の変化を受けつつも後世に伝えられている。

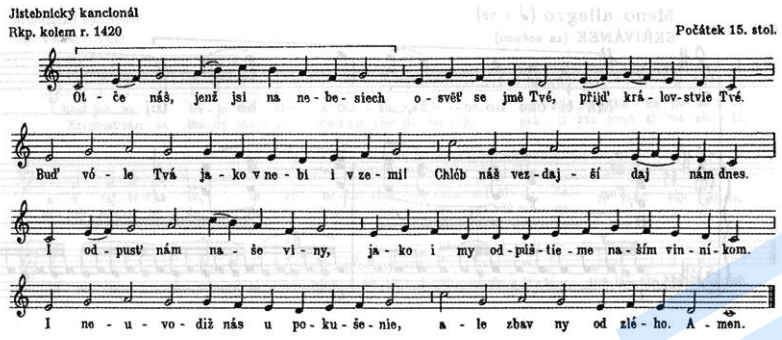
その頃に使われていた代表的な聖歌集として、特に重要なのが《イーステブニツキー・カンツィオナール（またはイーステブニツェ聖歌集）Jistebnický kancionál》（1420 年頃）である。この聖歌集は最古のボヘミア賛美歌集であり、また 16 世紀のドイツ・ルター派の教会歌に明らかな影響を与えているといわれている。

このカンツィオナールの旋律には、グレゴリオ聖歌を改作したものが多く含まれているが、注目すべき点は、民俗的起源を含む旋律も同時に存在しているということである。例えば《主の祈り Otče náš》（譜例３、次頁）は、旋律自体がボヘミア民謡《僕の愛しい恋人が教会に連れて行かれるところだ Už mou milou do kostela vedou》（譜例４次頁）であることは、数人の音楽学者によって指摘されている。こうした民俗的起源の強い旋律なりリズムなりを使用することは、民衆の共感を呼び起こすのに有効だっ

転載不可

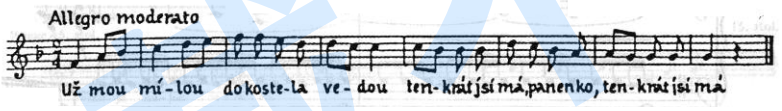
たのではないだろうか。こうしてフス派の歌の伝統は、地方の民俗的要素を積極的に取り入れた形で、次世代へと受け継がれていくのである。

〈主の祈り Otče náš〉（15世紀初頭;《イーステブニツェ聖歌集》より）［DČHP №30］



譜例３

ボヘミア民謡〈僕の愛しい恋人が教会に連れていかれるところだ už mou milou do kostela vedou〉［POHANKA 1958a（DČHP 解説）:12］



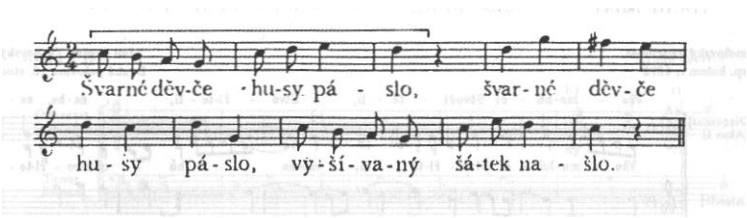
譜例４

転載不可

（5）ルネサンス期

15 世紀から 16 世紀の後期およびルネサンス期に入ってもなお、ヤン・フスの意志を受け継いだ複数のフス派グループが、プロテスタントの精神を携えて猛威をふるっていた。その活動は地方文化の成長を大きく促していくことになる。その中でも、特に音楽に果たした功績が大きいのが、後に福音派の母体となる「兄弟団同盟」と「知識人組合」であった。特に「知識人組合」は「チェコ語による合唱音楽」を推奨し、この国で長い間敬遠されていた声楽ポリフォニーを取り入れ、またユニゾンによる賛美歌を積極的に宣伝することによって地方の文化を促進させた。この「知識人組合」は合唱指導者・カントルのもとに、市民や知識人、また一般の職人まで加わって構成されていた。彼らの任務は、教会に所属する身分として、礼拝、行進、埋葬の際に斉唱もしくはポリフォニーで「歌」を歌うことであった。こういった教会の大半では、通常ラテン語で歌う知識人らと、チェコ語による合唱音楽を推進しようとするグループが必ずどちらも存在していたことが明らかになっている。さらには、彼らは学校の監査や警護などにも関わっていた。

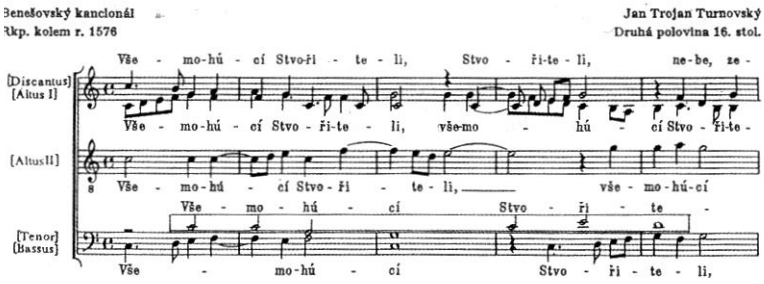
彼らの活動は成功を収め、16 世紀になる頃にはボヘミアはおろかモラヴィアでも「知識人組合」と称する合唱団が、市民文化を担っていった。そしてこの中から傑出したポリフォニー作曲家が誕生することになる。特に 16 世紀後半の優れたチェコの作曲家、ヤン・トロヤン・トゥルノフスキー Jan Trojan Turnovský (c. 1550～1595）の作品は、テノール声部の定旋律に民謡（譜例５）を引用



譜例５

転載不可

し、上声部の旋律をポリフォニー手法で構成する、という特色を持っている（譜例６）[1]。このような特徴を持つ作品は、同時代の他のチェコ人作曲家にも見られる。



譜例６

一方「兄弟団同盟」においても、チェコ語を用い、民謡（特にモラヴィア民謡）が引用された歌が数多く生まれた。特にクロムニェジーシュ近郊のプシェロフ出身の司教ヤン・ブラホスラフ Jan Blahoslav(1523～71) は聖歌集であるカンツィオナールを制作した。クロムニェジーシュは、後の 17 世紀にビーバーが活躍する町でもある。ヤン・ブラホスラフの功績は、作曲以外にも新約聖書をチェコ語に翻訳したこと、また音楽教育書を出版したことが挙げられる。

ただし、「兄弟団同盟」の合唱においては、指導者がポリフォニー様式を拒否し続けたため、モノフォニーで書かれているものが大部分である。

転載不可

[1] J.ポハンカ（*Déjiny České Hudby v Příkladech, Poznámky a Bibliografie[チェコ音楽史譜例集、解説および文献]*. Praha: Státní Nakladatelsí, 1958.）によれば、こうした民謡の影響によって、トゥルノフスキーのポリフォニー音楽は、西欧のきわめて洗練された複雑な声楽ポリフォニーとは本質的に異なるものである。

（6）バロック期（1620～1740）

輝かしいほどの発展を遂げたチェコ文化は、1618 年に勃発した「三十年戦争」を期に大きな転換期を迎える。1620 年の「ビーラーホラ（白い山）の戦い」において、フス派の流れを組むプロテスタント勢力の新教徒たちと、当時ボヘミアの王位についており、カトリックに忠実だったフェルディナンド二世率いるカトリック派連合軍が交戦することになる。ここでプロテスタント勢力が完全に敗北したため、ボヘミア国は完全にカトリック勢力を持つハプスブルグ家の属国となるのである。

この戦争のあおりで音楽の発展は中断され、貧困や迫害、外国人兵の絶え間ない侵入のすべてが文化発展の完全なる破壊に拍車をかけた。この劇的な変化とその影響を受けた 1620 年から 1740 年頃までがチェコ音楽史における「バロック期」と呼ばれている。

この時期に、政治教育の公用語であり、またオペラにも不可欠であったチェコ語はドイツ語に取って代わられ、国民の大部分は農奴と化した[1]。しかし、チェコ語は完全に姿を消したのではなく、農民および都市下層民の言葉となっていたのである。

また、フス派の流れをくむ新教徒のチェコ人貴族、知識人や芸術家たち、とりわけ優れた世俗音楽の作曲家たちは国外に追放されたが、当然のことながら、カトリック派勢力に与したチェコ人貴族たちは国内に留まることを許されたのである。古いルネサンス時代のポリフォニー技法はこうして彼らの手に引き継がれていくことになった。

しかし同時に、脈々と受け継がれてきた「民俗的要素を含む旋律」も、決してここで途絶えなかったことは、アダム・ヴァーツラフ・ミフナ Adam Václav Michna（c. 1600～1676）の作品や、カトリック教会のカンツィオナールの中に民謡を含む旋律がはっきりと表れていることから確認できる。つまり 17 世紀を過ぎると、むしろカトリック

[1] 中西、2004：34。

転載不可

教会のカンツィオナールの中に、より純粋なチェコの民俗音楽の要素を見ることができる[1]というのは興味深いことであり、国のあり方が激変したにもかかわらず、この土地特有の音楽が生き続けていったことを何よりも示すものである。

従って、この後チェコの地で生まれ育った芸術家たち―むろんビーバーも然りである―は、巨大なオーストリア・ハプスブルク帝国の支配下にありながらも、チェコ固有の要素を含む音楽に親しんでいたことは間違いない。

先に述べたようにブルジョワ階級の音楽家は国外に追放されたため、この新しい時代の音楽の担い手となったのは民衆層（下層平民）を出自とする音楽家であった。彼らの多くは村のイエズス会学校の教師か、教会での演奏のみが許されていた都市に住むトランペット奏者であった[2]が、次第に彼らの中から地方貴族に仕える「従者兼音楽家」が登場し、やがてこの土地の音楽の発展に重要な役割を担っていくのである。村の楽士同然であった「従者兼音楽家」は、朝の教会のミサにも、昼下がりの田舎の陽気な集まりにも、そして夕刻の城での音楽会のどの演奏にも参加していた[3]。次章で詳述するビーバーやヴェイヴァノフスキーらもまさにその立場に身を置くことになるのである。

転載不可

[1] 内藤、2002：52。

[2] 内藤、2002：54。

[3] マルクル、《チェコとスロヴァキアの民俗音楽大系》CD 解説、16 頁、1994 年。

第二章　ビーバーの生涯

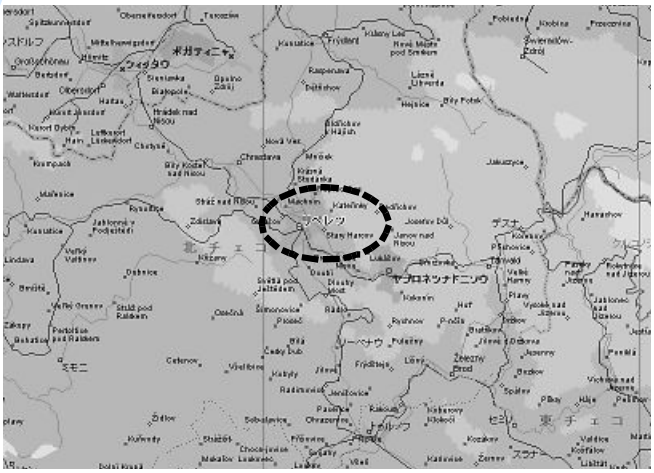
本章では H. I. F. ビーバー Heinrich Ignaz Franz Biber（1644-1704）の生涯について考察を行う。なお彼の受洗時の記録にある名前はハインリヒ・ビーバー Heinrich Biber であり、のちに貴族となった時の称号はビーバー・フォン・ビーベルン Biber von Bibern であるが、本論では統一して H. I. F. ビーバー、または単にビーバーと記す。

また彼の生涯を、活動の拠点によって２つの時期に分けることとする。1644 年から 1670 年の秋までをボヘミア時代、そして 1670 年の冬から 1704 年までをザルツブルグ時代と呼ぶ。

（1）ボヘミア時代

①少年期

ビーバーは、ヴァルテンベルグ Waltenberg という小さな町（現在では北ボヘミアのシュトラーツ・ポッド・ラルスケム Stráž pod Ralskem、リベレツ Liberec（地図２）近郊）で生まれ、受洗は 1644 年の 8 月 12 日とされている。



地図 2

前述の通り、彼の名前は「ハインリヒ」だけが洗礼の記録に残っている。三十年戦争当時のカトリック側勢力では大変

転載不可

一般的な名前であった[1]「イグナツ」と「フランツ」が出生時に付けられた名前であるかどうかはわからない。

彼の両親については、父親がマルティン、母親がマリアという名前であったことがわかっている。父親の職業は”Schützen”（猟師、装填手、見張り番など幅広い意味を持つ）であった。彼がどこで勤めていたのかは定かではないが、地方領主のクリストフ・パウル・フォン・リヒテンシュタイン＝カステルコルン伯 Christopf Paul von Liechtenstein-Kastelkorn の領内で狩猟管理人として仕えていたのではないかと思われる[2]。母マリアは 1684 年にヴァルテンベルグで亡くなっている。

父親が音楽をたしなんだかどうかは定かでないが、彼はこの時代の音楽家に典型的な「地方貴族に仕える下層市民」であった。彼も、息子の H. I. F. ビーバーもこの地に留まっていたという理由から、カトリック信者であったであろう。

H. I. F. ビーバーが最初に音楽的教育を受けたのは、おそらくヴィーガンド・クヌッフェル（Wiegand Knöffel または Knöstel）である。クヌッフェルはオルガニストであり、学校教師であり、教会での先唱者[3]であった。

その後、彼はボヘミアのイエズス会学校で勉強した。当時のイエズス会学校では、若い音楽家に徹底的な訓練を施していた。その成果として彼らは修道院や教会で、宗教合唱曲、オルガン曲、学校劇、キリスト埋葬劇、クリスマス・パストラーレなどを作曲する機会をも与えられていた。イエズス会学校でオルガニストを務めていたミフナの作品には、第一章（６）で述べたとおり、民謡の旋律が多く用いられていることが特色で、このような作曲家は当時ボヘミアに少なくなかった。詳しくは次章で述べることにするが、民謡の旋律が当時の教会音楽に深く浸透していたことを考慮すると、こうした形で少年ビーバーに故郷の旋律が刻み込まれていったことは想像に難くない。

[1] Chafe、1987：1

[2] Nettl, “Heinrich Franz Biber von Bibern,” in *Studien zur Musikwissenschaft* 24 (1960): 61

[3] キリスト教の礼拝で聖歌を先唱する人。

転載不可

その後 1668 年以前に、ビーバーはグラーツ Graz でエッゲンベルグ公 Eggenberg に仕えていたことが確認されている。しかしビーバーのボヘミア時代において最も注目すべき出来事は、彼のクロムニェジーシュ城 Kroměříž での活躍である。

転載不可

②クロムニェジーシュ城

中部モラヴィア、ハナー地方のクロムニェジーシュ城において、オロモウツ Olmütz の領主司教であったカール・リヒテンシュタイン＝カステルコルン伯 Karl Liechtenstein-Kastelkorn（1664～1695 在位）にビーバーが仕えた始めた時期については、1665 年から 1668 年の間に諸説あるが、少なくとも宮廷楽士としての地位についたのは 1668 年であることがわかっている。

リヒテンシュタイン伯が在位の間、クロムニェジーシュ城の宮廷楽団（カペレ Kapelle）は、チェコでの芸術文化を担う最大の中心地となった。当時オーストリア帝国の地方では、君主権を有する領主自らがカペレを所有し、芸術の保護育成に努めるのが一般的であった。リヒテンシュタイン伯は芸術―特に音楽―を愛しており、クロムニェジーシュ城は図書館と美術館を併設して建造されたほどである。

設立当初の宮廷楽団は 20 名のメンバーからなり、９名のトランペット（クラリーノ）の他に、ホルンやトロンボーン奏者、弦楽器やクラヴィコード奏者らによって編成されていた。当時のウィーン宮廷には 23 名の器楽奏者がいたのに対し、クロムニェジーシュ宮廷のカペレには最大で 38 名もの器楽奏者が雇われていた事実からも、この宮廷楽団がいかに勢いのあるものであったか理解できる。この宮廷の豊かな楽器の種類は、小合奏や独奏が大合奏と交互に現れる「バロック・コンチェルト」の先駆的形態を生み出すまでに至るのである。このようなソロとトゥッティが交互に現れる作曲技法は、当時イタリアとフランス以外ではあまり知られていなかった。

「リヒテンシュタイン伯が宮廷で食事をする際には、少なくとも 2 つの器楽奏者グループを使った音楽を好んでいた。特に規模の大きな行事のための音楽では、リコーダーや弦楽器、トランペットが必要とされ、時には全音域のトロンボーンさえも使っ

転載不可

ていた[1]」と伝えられている。

このような地方の宮廷において、なぜこれほどまでに音楽的な飛躍がみられたのだろうか。これはリヒテンシュタイン伯がウィーン宮廷と交わした活発な交流によるところが大きい。書簡のやり取り、楽器や楽譜の取り寄せを重ね、当時最も芸術が進歩していた都市であったウィーンのエッセンスを取り入れたのである。例えば、当時のウィーンでは流行していた舞踏組曲（Ballet suite）の影響を受けて、クロムニェジーシュ城の楽曲の中にも舞曲が多くみられることが、その一例である。

またその一方で興味深い動きも見られる。それは、リヒテンシュタイン伯が「折々の様々な儀式に合わせて、地元の民謡をむしろ保護しながら器楽を育成しようと[2]」していたという点である。クロムニェジーシュ城の楽器目録には、古いボヘミアのフリューゲルが見られ[3]、モラヴィアのトヴァチョフ宮殿との親密な音楽的接触があったことも明らかになっている[4]。

さらに「オロモウツ領内で民俗的・スラヴ的な音楽の雰囲気を閉ざすようなことは全く見られず、むしろその種の民俗的で快活な、しかも祝祭にふさわしい土着の音楽形式というものこそ、饗宴や儀式、歓待の席において、またセレナードや仮面劇等においてずっと好ましいものだと考えられて[5]」おり、ウィーンからの最新の流行が取り入れられていたのみならず、チェコ独自の文化をも特色としながら、オリジナリティーあふれる音楽文化が栄えていたのである。

その事実を証しするものとして、この宮廷で活躍したトランペット奏者、作曲家であり、ビーバーとも親しかったパヴェル・ヨゼフ・ヴェイヴァノフスキー Pavel Josef

---

[1] 「ビーバー:技巧的で楽しい合奏音楽」CD 解説、６頁、2004。

[2] 内藤、2002：55

[3] 中西、2004：40

[4] 中西、2004：44

[5] 内藤、2002：59

転載不可

Vejvanovský（1640～1693）の作品の多くに、民俗的な要素が認められるという点については、多くの研究者が一致した意見を持っているところである[1]。ヴェイヴァノフスキーとビーバーの交友関係については、次項で詳しく述べる。

ビーバーが、宮廷においてどのような活動を展開していたかを資料から詳しく知ることはできない。しかし、このように大変豊かな音楽環境の中で才能を開花させ、さらに彼独特の作風を育んでいったのではないかということが大いに想像されるのである。

ビーバーがこの宮廷を去ったのち、リヒテンシュタイン伯がウィーンの作曲家、ハインリヒ・シュメルツァー Heinrich Schmelzer（c. 1620/23-80）に宛てた書簡の中で「あの雲隠れした男は、ヴァイオリンにコントラバス、ヴィオラ・ダ・ガンバを弾いたし、作曲もかなりうまかった[2]」と書いており、宮廷内での評価は高かったようである。

ビーバーが、この宮廷からまさに「雲隠れ」したのは1670年の夏とも秋ともいわれている。チロル地方の楽器制作者、ヤーコプ・シュタイナー Jakob Steiner（1617-1683）のもとにリヒテンシュタイン伯がビーバーを使わした際に、彼は忽然と姿を消してしまったのである。

この「雲隠れ」の理由については「俸給の額に不満があったため[3]」「自分のキャリアの可能性を高めるため[4]」と諸説あるが、いずれにしても1670年の末にはすでにザルツブルグの宮廷の楽団員になっており、その後も着実にキャリアを積んでいったことから、彼の逃亡は計画的なものであったと考えられている。さらに、音楽学者エリック・チェイフ Eric Chafe は「リヒテンシュタイン伯の音楽的嗜好が限定的であったた

[1] これに関しては内藤、2002のＰ55～58に詳しい

[2] ニューグローヴ、14巻：198

[3] 「音楽で聴くキリスト教の歴史」別冊：162

[4] 「ビーバー:技巧的で楽しい合奏音楽」CD解説、６頁、2004

転載不可

め、ビーバーは自らの音楽的視野を広げるためにザルツブルグへ行ったのではないか[1]」とまで推測している。

ビーバーの逃亡は、伯爵を立腹させるに十分であったが、彼はウィーンの領主司教キューエンブルグ Khuenburg との友好関係を損なうことを恐れたので、文書の上では 1676 年までリヒテンシュタイン伯のもとで仕える[2]という条件付きでビーバーを許すことにした。そのため、ビーバーはザルツブルグ宮廷からクロムニェジーシュ城に作品を定期的に送り続け、伯爵の機嫌を損ねないようにしたのである。

ビーバーの初期の作品の多くは、今もクロムニェジーシュ城に保管されている。

転載不可

[1] Chafe, 1987:10

[2] NG2, vol. 3：520

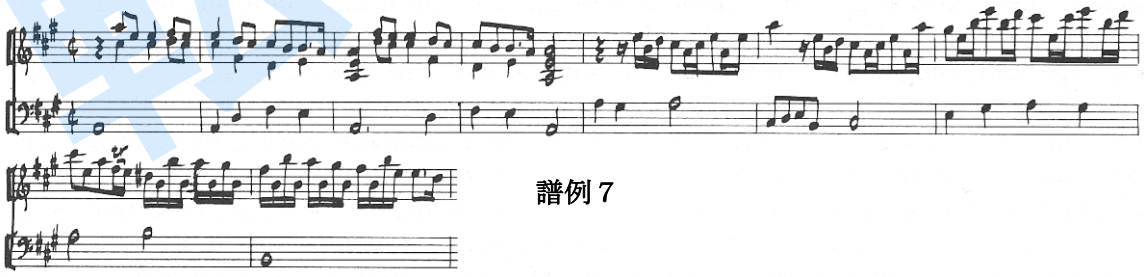
③ボヘミア時代の交友関係

1. ハインリヒ・シュメルツァー Heinrich Schmelzer（c. 1620/23-80）

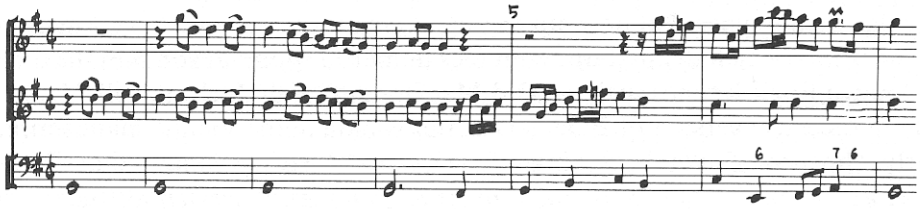
オーストリア南部のシュライブスで生まれウィーンで研鑽を積んだ。当時のウィーン宮廷では、イタリア人の音楽家が圧倒的に優勢であったが、その中で初めてドイツ人の音楽家として宮廷音楽長の地位を獲得した人である。ビーバーの教師であった可能性が強いが、決定的な資料は残っていない。しかし、青年時代のビーバーの作品である《Pastorella》（譜例７）に、シュメルツァーの作品と同じテーマが使われていることなどから（譜例８）、ビーバーがこの作曲家に強い影響を受けていたことがわかる。

また、シュメルツァーもビーバーの作品から転用しており、双方に強い影響を受け合った関係といえよう。しかし、お互いが顔を合わせたことがあるかどうかは依然として不明である。

転載不可



譜例７



譜例８

2. フィリップ・ヤーコプ・リットラー Philipp Jacob Rittler（c. 1637-1690）

彼の作品は今日ではあまり知られていないが、当時はクロムニェジーシュを代表する優れた作曲家であった。彼は 1675 年からクロムニェジーシュ城で働き始めたが、それ以前にもビーバーと知り合いであったことが推測されている。また、彼の《Sonata à 6 Campanarum》は、ビーバーの作風に類似したものである。

3. ヨハン・ヤーコプ・プリナー Johann Jacob Prinner（1624-1694）

ビーバーがエッゲンベルグ公のもとで勤めていた際、彼も一緒に働いていたと考えられている。ビーバーが「雲隠れ」した 1670 年の冬に、シュメルツァーはプリナーをビーバーの代理人として推薦した。

彼の曲には民俗的な特徴がみられる、とチェイフは指摘している。さらにプリナーのその民俗的なメロディーは、ビーバーの作品に影響を与えており、プリナーの歌のメロディーが、ビーバーの《Battalia》と《Pastollera》に転用されていることが分かっている。

4. パヴェル・ヨゼフ・ヴェイヴァノフスキー Pavel Josef Vejvanovský（c. 1640-1693）

彼は東モラヴィアで生まれ、生涯チェコの地域を離れなかったとされる音楽家であり、作曲家・トランペット奏者・写譜家であった。彼はオパヴァのイエズス会学校で学んで[1]おり、1660 年代の初め頃にはすでにビーバーと友好関係があった[2]。そして

[1] ニューグローヴ、２巻：450

[2] NG2, vol. 3：520

転載不可

ビーバーがザルツブルグへと去った後、クロムニェジーシュ城にて彼の後任の地位に着き、宮廷音楽家兼野外トランペット奏者として、常にリヒテンシュタイン伯爵のそばで活躍したのである。

ヴェイヴァノフスキーの作品はトランペットの為のものが非常に多く、彼の技法は当時のほとんどの音楽家より優れたものであった[1]といわれている。

その一方で彼の作風は特徴的な一面を持っており、その要因は彼の曲の端々に、チェコ（ボヘミア・モラヴィア両方）の民俗的な旋律が見られるためである。例えばクリスマス・ソナタには、これにふさわしいチェコの民謡が入っており[2]、非常に独特な雰囲気を醸し出している。

彼が民俗的な旋律を意識的に用いていたか否かについては諸説分かれるところである。しかし、当時のドイツ化政策にも拘わらず、彼の家庭内ではチェコ語が使用されていた可能性が強いと推される[3]というのはとても興味深い点であり、彼が「チェコ人としての民族意識に覚醒していたという憶測」[4]も大いに成り立つものである。彼が新教徒であったならばなおさらのことである。なぜなら、当時そういった意志を持ちながら活動を行っていた芸術家が少なくなかったからである。その一人として、画家のヤン・クーベツキー Jan Kupecky（1667－1740）が挙げられる。

クーベツキーは新教徒の両親のもとにボヘミア地方に生まれたが、弾圧されたためにドイツのニュルンベルグへ一族と共に移住し、その後もボヘミアの亡命画家として活動を続け、生涯自らをボヘミア人であると位置づけていた[5]。ヴェイヴァノフスキー

[1] ニューグローヴ、２巻：451
[2] ニューグローヴ、２巻：451
[3] 内藤、2002：59
[4] 内藤、2002：59
[5] http://gallerymisa.hp.infoseek.co.jp/violin/violin_51.html、stock book、2005 年 12 月 1 日

転載不可

自身がクーベツキーのような強い民族意識を持ち合わせていたかどうかは分からないが、当時のドイツ化政策の影で、そういった意識が育っていたことは事実なのである。

ビーバーが、ヴェイヴァノフスキーの作品に影響を受けていることは、内藤久子氏をはじめ数人の音楽学者によって指摘されている。ビーバーが多くの作品の中で、ヴェイヴァノフスキーの音楽にしか見られないようなモティーフや和声的書法を用いているのが注目されるからである。

また、ニューグローヴ世界音楽大事典は、ヴェイヴァノフスキーの曲をビーバーが知っていたことが、特にザルツブルクに移ったあと発表された数曲のソナタの中で、彼のトランペットのモティーフを借用していることからも明らかである[1]、と述べている。

しかしビーバーがヴェイヴァノフスキーに影響を受けたのか、またはヴェイヴァノフスキーがビーバーに影響を受けたのか、という点は定かでない。ビーバーがザルツブルグを去った後、ヴェイヴァノフスキーが後任として宮廷楽長を務めていたクロムニェジーシュ城に作品を送り続けていたことと、ヴェイヴァノフスキーがビーバーの作品を写譜していたことを考慮すると、後者の可能性も十分に考えられるのではないだろうか。

（2）ザルツブルグ時代

ビーバーのザルツブルグでの初めての役割は「宮廷楽団員兼従者」であり、ボーイ、かまたきなどをしながら、音楽活動をしていたようである。給料も月に約10フロリン

[1] ニューグローヴ、２巻：451

転載不可

という大変少ないものであった。しかし、大司教がビーバーの作曲した弦楽器のための曲をひじょうに喜んだため、彼の社会的地位は瞬く間に上がっていったのである。

1676 年から 84 年の間に、彼は 4 冊の出版された器楽曲を大司教に捧げている。

1672 年 5 月 30 日に、ビーバーは、商人とザルツブルグ市民の裕福な娘であったマリア・ヴァイス Maria Weiss と結婚している。1677 年には、ルクセンブルグにて皇帝レオポルド一世の御前で演奏し、金の鎖を与えられたほか、彼の職務に、大聖堂少年聖歌隊員に華やかな対位法の訓練をすることが加えられている。1679 年には宮廷内で副楽長に任命され、84 年には宮廷楽長兼少年聖歌隊学校長となる。1681 年に彼は再び皇帝レオポルド一世の前で演奏し、貴族の称号を与えてもらうように直訴しているが、この願いは受理されなかった。しかし、1690 年に彼の皇帝への直訴はついに受け入れられ前述の「ビーバー・フォン・ビーベルン Biber von Bibern」という称号と共に貴族の地位を手に入れたのであった。

また、彼は 1690 年に生まれ故郷を訪れている。妻に、彼の甥の名付け親になってもらうためであった。この頃、ビーバーの給料は月に 60 グルデンほどまでにあがっており、ワイン、パン、薪などを自由に与えられていた。また、彼は 75 人から 80 人ほどのすばらしい歌手と器楽奏者達を指導していたという。[1]

これほどまでに称賛されたヴァイオリニストにもかかわらず、彼の演奏に関しての情報がほとんどないのは奇妙な話である。1740 年出版のマッテゾン Johann Mattheson（1681-1764）の《音楽家列伝》に掲載されたビーバーの伝記（息子カール・ハインリッヒ Karl Heinrich によって書かれた）の最後の節には、彼は演奏によってよ

[1] NG2、vol. 3：520

転載不可

りも、作曲家としてより知られていた[1]とほのめかされている。しかしヴァイオリンの全てを知り尽くしていたかのような、また、さらには限界を超えようとするかのような作品―それでいて演奏効果は驚くべきものである―を多く残した彼が、果たして平凡な演奏家でありえたであろうか。

晩年のビーバーは、宗教音楽、オペラ、学校劇の作曲に没頭したと思われる。劇音楽はオペラが 1 作[2]だけ現存し、他は台本しか残っていない[3]。1679 年から 1699 年にわたって彼は 15 もの学校劇を書いた[4]。

最後の 10 年間のビーバーは、自分の小さな庭でワインの栽培に熱中していたという。また彼の最期の様子については Nonnberg 修道院の記録に次のように残されている。

> 聖十字架の日の夜、真夜中の 12 時から 1 時の間、四日間の危篤状態を経て、最後の聖餐の後、シスター・ローザの父である前カペルマイスターは、最も美しい忍従を持って、神のご意志のもと穏やかに眠りについた。神が彼に永遠の休息を与えられたのだ[5]。

転載不可

[1] NG2、vol. 3：520

[2] *Chi la dura la vince* (Raffaelini), ?1690–92,

[3] *Alessandro in Pietra* (Raffaelini), 1689 は台本のみ現存。

[4] NG2、vol. 3：522

[5] Chafe、1987：28

第三章　ビーバーの音楽におけるチェコ音楽の影響

この章では、ビーバーの生きたオーストリア帝国の音楽環境はどのようなものであったかを確認した上で、彼の故郷である現在のチェコにあたる地域の音楽がその中でどのような地位を占めていたかを考察する。最後にビーバーのヴァイオリン曲の中で具体例を引きつつ、彼の音楽の「チェコ性」について検証する。

（1）歴史的背景

ビーバーが活躍した 17 世紀のオーストリアの音楽環境には、今まで見てきたように、様々な要素が混在していた。それらは大きく分けて次の通りである。

A. 音楽の様式、また教会音楽において最も主流であったイタリア音楽の要素
B. 舞踏形式の流行をもたらしたフランス音楽の要素
C. 地方の民衆に受け継がれていたチェコ音楽の要素（ボヘミア、モラヴィア、ハンガリーにおける音楽）を取り入れる試み

ヴァイオリニストであるグナー・レツボア Gunar Letzbor は、「17 世紀のオーストリアは、外からの影響を吸収しようとする一方で、国内のものも楽しむことを忘れていなかったのである。これらの要素を合わせ持って活躍するのがシュメルツァーでありビーバーなのである[1]」と述べている。

さらにチェイフは、この様々な要素が混在していた事実を踏まえて、ビーバーに関して次のような考察にまで踏み込んでいる。

[1] *Carneval in Kremsier*, Gunar Letzbor, 1996.

転載不可

ビーバーが、教会と宮廷のどちらのために書かれた出版にも、大変農民的な性格のソナタを盛り込んだとき、また彼が独奏ヴァイオリンのためにさまざまな標題音楽の組曲を作り、それをロザリオの謎と結びつけたときまたは農民の祈りの行列を描写した室内ソナタ「Sonata à 6 die pauern-Kirchfarth genandt」を作曲したとき、時代背景の影響のみが彼をしてそうさせるのではない。聖俗の区切りや階級の壁、国ごとの様式の違いを打ち破る可能性のある要素を利用して、音楽言語の幅を広げようというビーバーの芸術家としてのおそらく意識的な努力こそが重要なのである。オーストリアのどの階級にも広く普及し、深く根付いていた、民俗的なくらしと芸術への愛は、いま私たちが考えている時期[1]に高まり、もっとも早い音楽的な産物をビーバーやシュメルツァーのような作曲家の作品に見出した。ビーバーが創造的な生活を送ったザルツブルグの宮廷は、他に例を見ないほど固く、形式的、階層的であった。しかしながら、ビーバーとシュメルツァーのどちらも、最も低い階層に生まれながら、ゲルマン的民族要素と支配的なイタリア様式の親交を深めた新しい国民的意識を代表する者とみなされ、貴族の一員として死んだ。これらの彼らの境遇は、スタイルのさまざまな要素の特別な結合を生み出し、彼らの音楽の中に躍動するエネルギーとして残った。もちろん、例えばハイドンのような後年の作曲家の業績の深さには至らないまでも、彼らの最初の状態からは考えられないものである[2]。

ここで述べられている「オーストリアの民俗的なくらし」には、オーストリアに吸収

[1] 三十年戦争後の半世紀。

[2] Chafe、1987：7

転載不可

されたチェコの文化も当然含まれているのである。一般に見落とされやすい、17 世紀オーストリアにおける「チェコの音楽の要素」とはいかなるものであったのか、次項で詳しく述べる。

転載不可

（2）チェコ音楽の特徴

チェコ音楽の特徴は、現在の視点では一般的に、ボヘミアとモラヴィア（さらに詳しく言えば、ボヘミア・西モラヴィアとモラヴィア東部・南東部）で大きく二分される。ドイツやオーストリアと国境を接する前者は、西ヨーロッパの影響が強く、スロヴァキアやポーランドと国境を接する後者は、よりスラヴ的な特徴を持つ[1]。

この両地域の様式上の相違は、ビーバーが生きた時代には、まだそれほど顕著なものではなかったのではないだろうか。なぜならこの相違は、17 世紀にチェコがオーストリアの支配下に置かれることによって、よりオーストリアに近いボヘミアと、より遠いモラヴィアの間に文化的な違いが徐々に明らかになっていったものであり、その後も時代の流れと共に形成されたものだからである。

興味深いことに、17 世紀頃にチェコの地で生まれた教会音楽、舞曲、国民的歌曲を分析してみると、そのジャンルの違いにもかかわらず、どれも似通ったいくつかの特徴を持っている。つまり、第一章で述べたように、宗教歌の要素は民謡の中へ、また民俗的な要素は宗教歌の中へ形を残していったのである。

またこれらの特徴は、20 世紀にチェコ及びスロヴァキアの地で採取された民謡にも発見出来る。すなわちそれは、ビーバーの生きた時代周辺から現在まで、多少の形を変えつつも、生き残ったチェコ音楽の要素が存在するということではないだろうか。

この章では、一般的に述べられているチェコ音楽の特徴[2]を、譜例を挙げて実際に検証しつつ述べる。

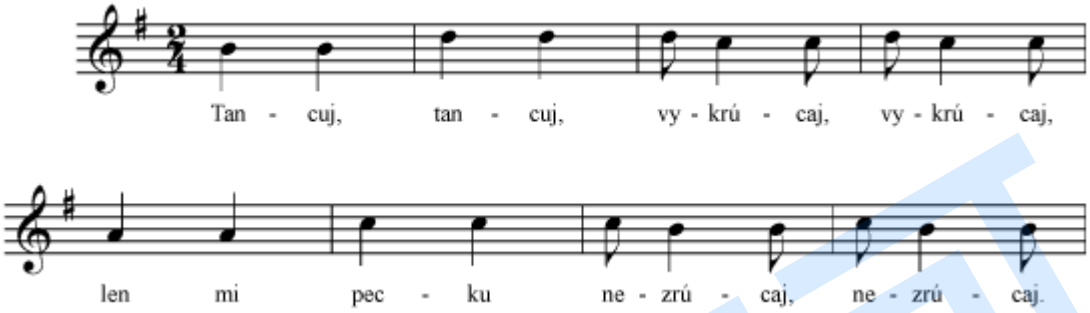
①リズムにおける特徴

[1] ニューグローヴ、10 巻：418～419

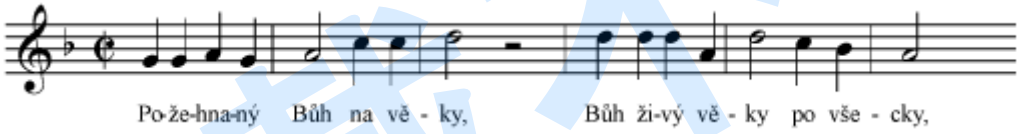
[2] 主にニューグローヴ、10 巻：418～420、および内藤、2002：36～43、57。

転載不可

a. チェコ語の韻律規則に従って、韻律的に強いアクセントのついた拍で始まる歌がほとんどである。従ってアウフタクトから始まることはまれである（譜例９，10）。歌に限らず、舞曲においても同様である。アウフタクトを持つことがほとんどであるドイツ語の民謡（譜例 11）を参照のこと。

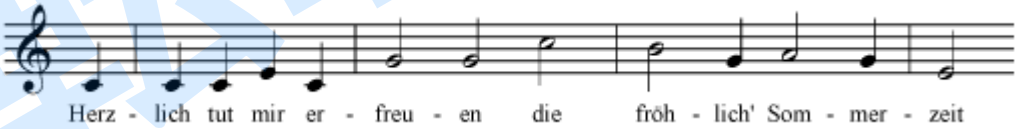


譜例９　アウフタクトのないチェコ音楽の例 《Tancuj, tancuj, vykrúcaj》（民謡）



譜例 10　アウフタクトのないチェコ音楽の例

《チェコ・カンツィオナール》1659 より〈喝采のために作られたトビアーシュの歌〉



譜例 11　アウフタクトを持つドイツ音楽の例 G・ラウ《ビチニア Bicinia》1545

b. 4 分の 3 拍子で下記のようなリズムを含むことが多い。

譜例 12

転載不可

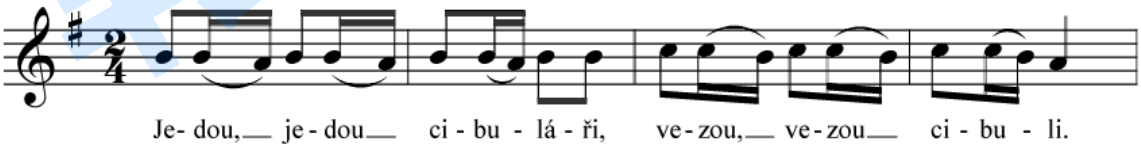
譜例 13

c. ４分の４拍子、もしくは２分の２拍子などの２拍子系で下記のようなリズムを含むことが多い。

譜例 14

譜例 15

d. 同一リズム型の執拗な反復

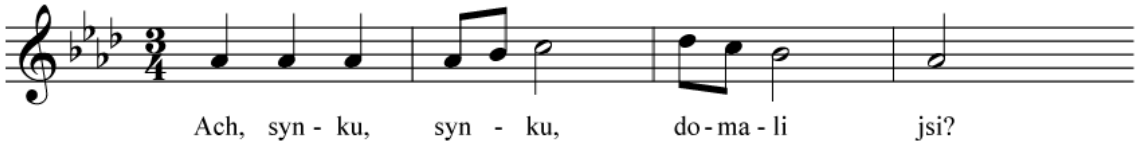


譜例 16　《Jedou, jedou cibuláři》

e. 行の最後、特に詩節の最終行の最後の２音のリズムが長くなる。その結果、最後の音は最終小節の強拍にあたり、旋律的に韻律的な規則正しさが与えられる（すでに 15

転載不可

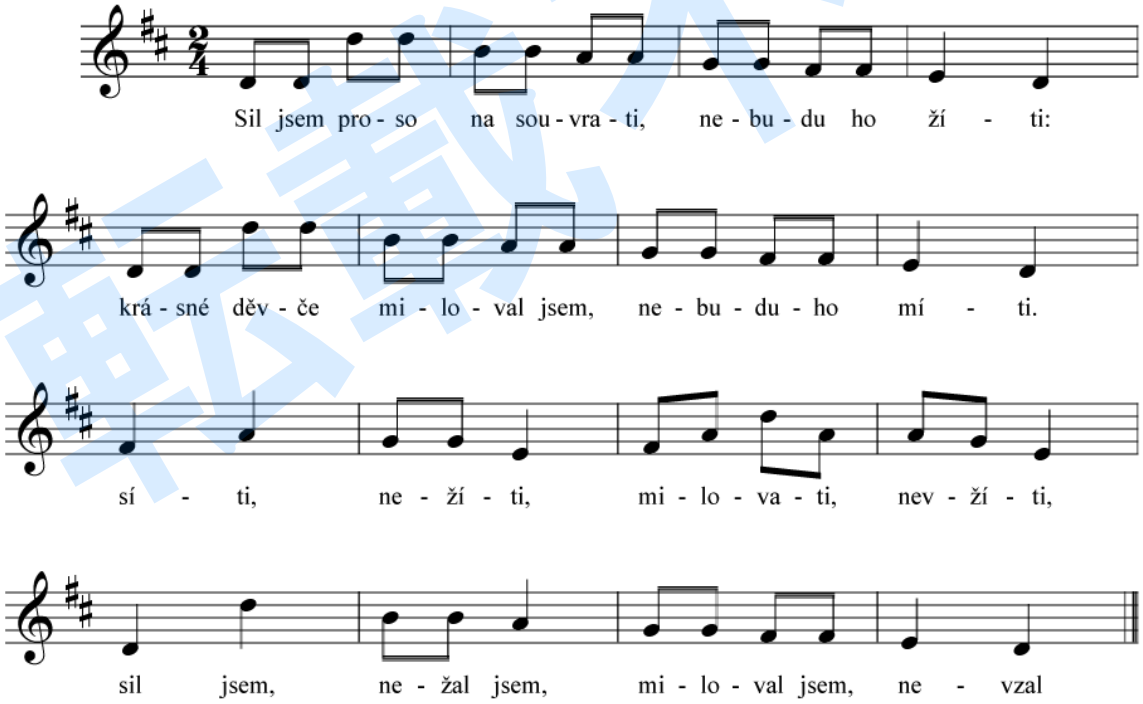
世紀に見られ、ボヘミアの理論家ヤン・ブラホスラフは、その論文《Musica、1569》の中で、田舎の歌手がこれを使っていることを非難している）。



譜例 17　ボヘミアの民謡

②旋律における特徴

a. 同一のフレーズの反復

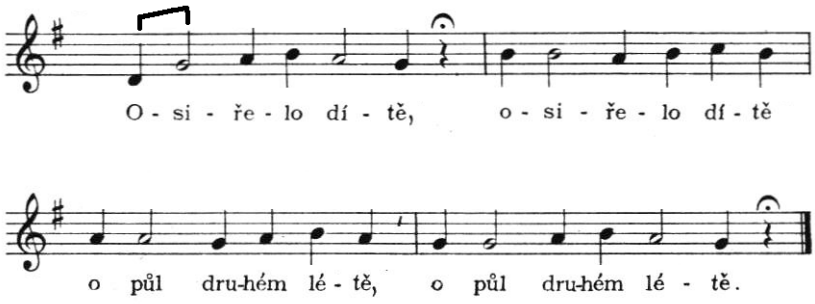


譜例 18　１行目、２行目、４行目に同一フレーズの反復（《Sil jsem proso》より）

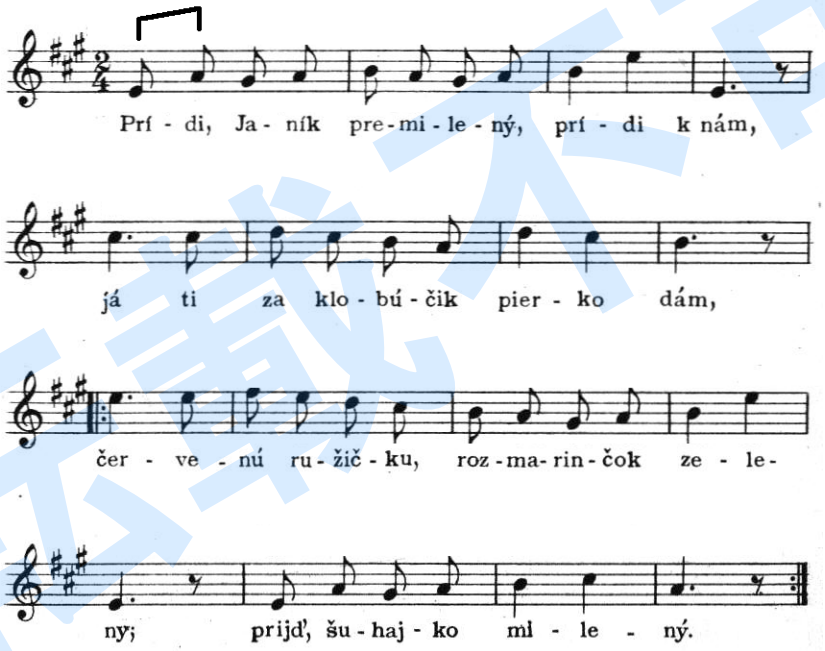
b. 特に冒頭において、３度ないし４度進行に２度の進行が続く音型が多い（特にモラ

転載不可

ヴィアの民俗音楽に多く見られる）。



譜例 19　冒頭４度に続く２度の進行（《Osiřelo dítě》より）

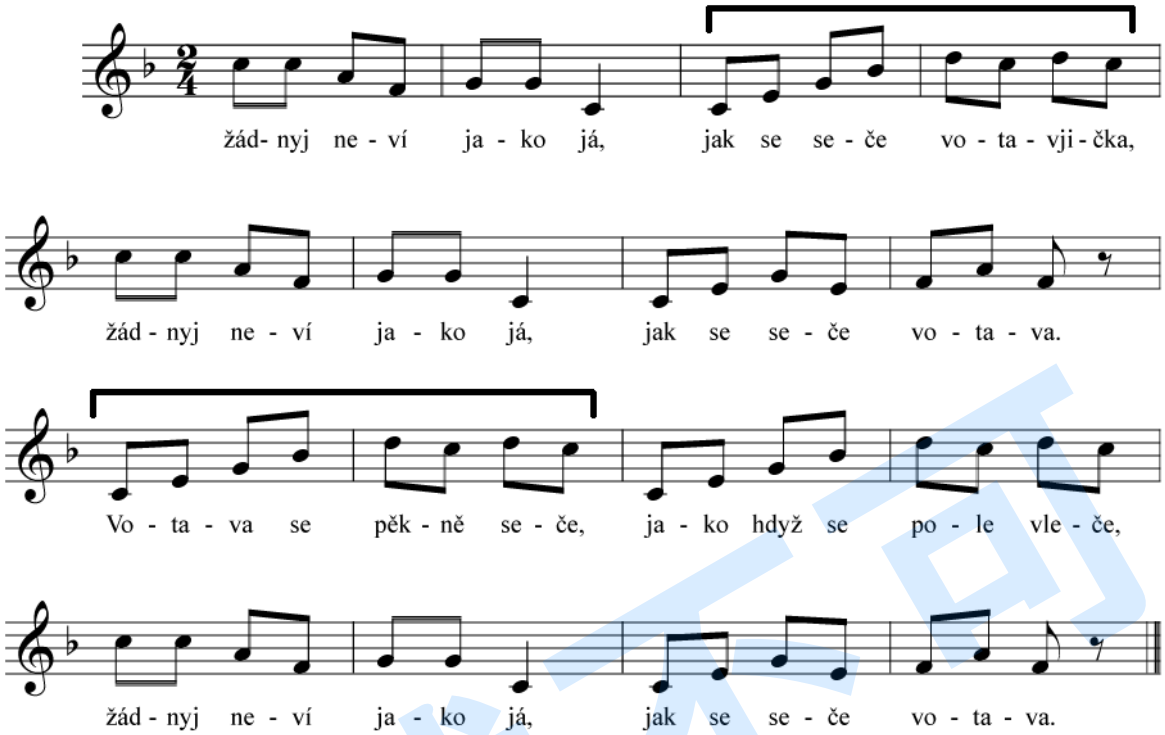


譜例２０　同上（《Zaleť sokol, biely vták》より）

この旋律動向は、既に三十年戦争の頃より、政治的宗教歌などに見ることができる

c. 4 小節ずつ４つのフレーズに分けられる 16 小節からなる。これらはさらに２小節ずつに細分することが出来る。第２セクション（９小節目）の始まりは、第１セクションとの対比を意図しているが、通常 3 小節目と 4 小節目の繰り返しだけに基づいて構

成されている（7 小節目と 8 小節目のこともある）。



譜例２１　３行目は３～４小節目の繰り返しで構成される（《Žádnyj neví jako já》より）

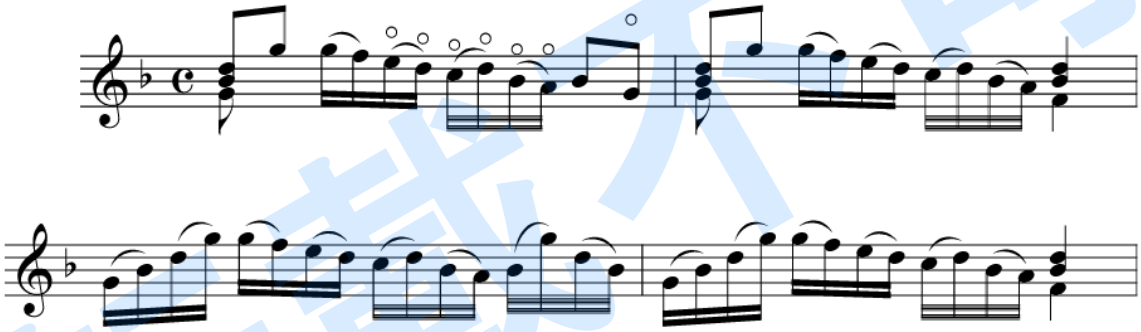
転載不可

（３）ビーバーのヴァイオリン曲にみられる要素

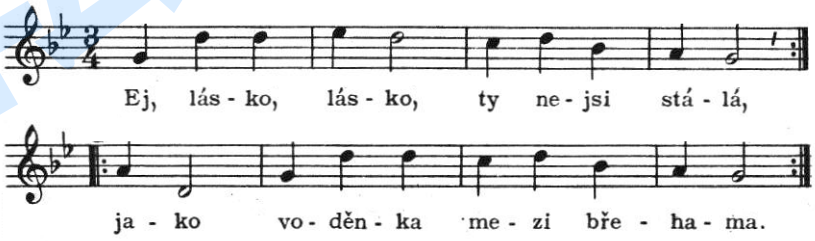
ここでは、ビーバーのヴァイオリン曲における特徴と思われるものを挙げ、それがチェコ音楽の要素とどのように対応するかを検討していく。

①旋律線

1.《Sonata Violino solo》（1681）より〈Sonata Ⅵ C minor〉の Gavotte に接近しているモラヴィア民謡《EJ, LÁSKO,LÁSKO》



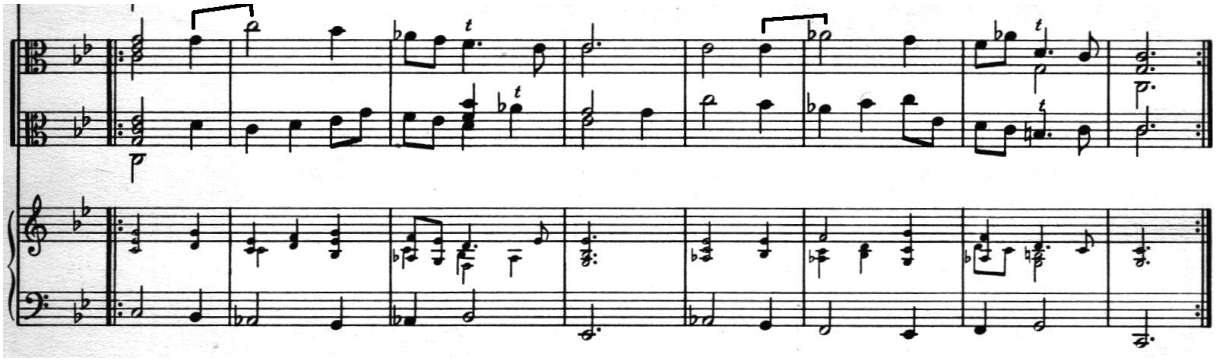
譜例２２　ビーバー《Sonata Violino solo》（1681）より〈Sonata Ⅵ〉の Gavotte



譜例２３　モラヴィア民謡《EJ, LÁSKO,LÁSKO》

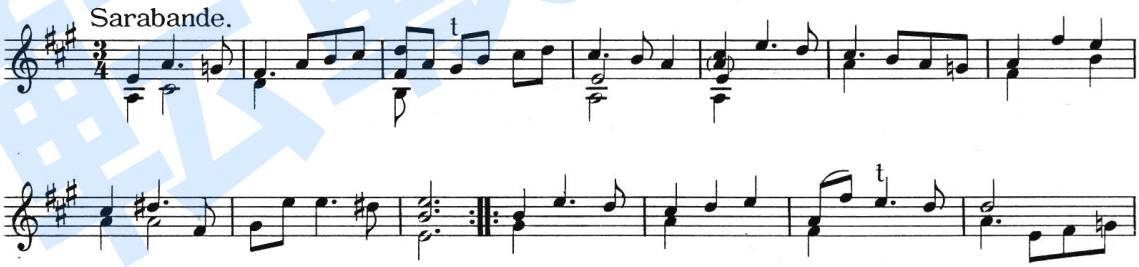
転載不可

2.《Rosary sonata》などに見られる３度ないし４度と２度の結合



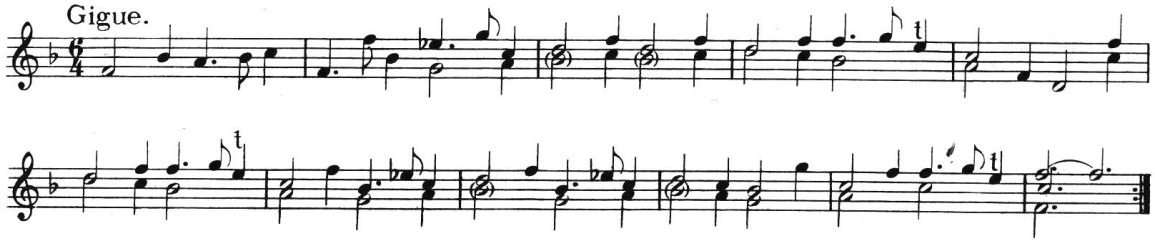
譜例２４　ビーバー《技巧的で楽しい合奏曲》〈パルティア VII〉変奏アリエッタ

ビーバーは、《ロザリオのソナタ Rosary sonata》の中で４分の３拍子、４分の６拍子、または２分の３拍子といった３拍子系のモティーフを多用している。それらには Ciaconna、Sarabande、Gigue、Courante といった舞曲の名称の他に Aria と名付けられたものもある。この 3 拍子系の曲の冒頭には、3 度ないし 4 度進行に続く２度進行を多く見ることが出来るのである。

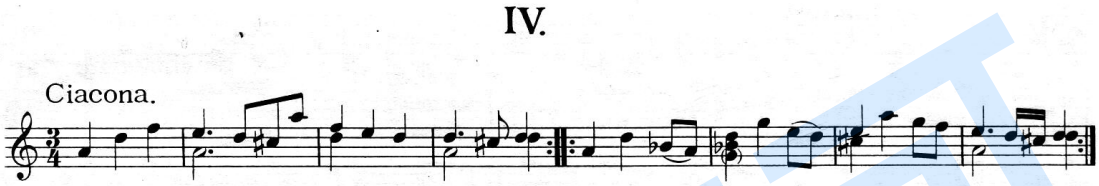


譜例２５　ビーバー《ロザリオのソナタ V》より〈サラバンド〉

転載不可

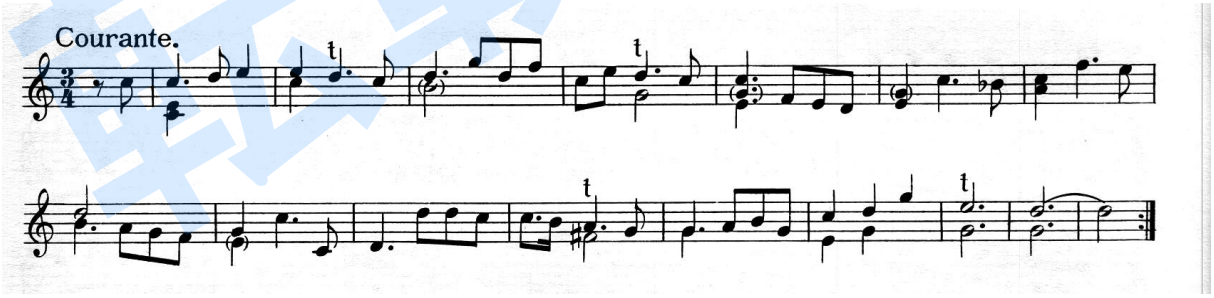


譜例２６　ビーバー《ロザリオのソナタ VIII》より〈ジーグ〉

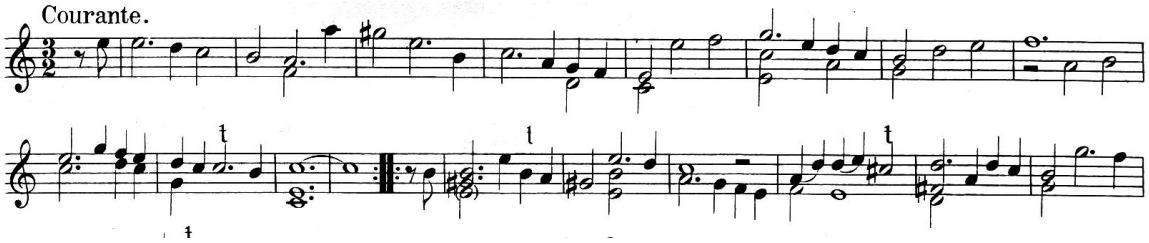


譜例２７　ビーバー《ロザリオのソナタ IV》より〈チャコーナ〉やや変則的な冒頭。

この要素を多く含むのは、チェコ音楽の特徴である「アウフタクトを持たない」舞曲及び Aria に関してであり、アウフタクトを持つ Courante にはあまり見られない、という点はとても興味深い。



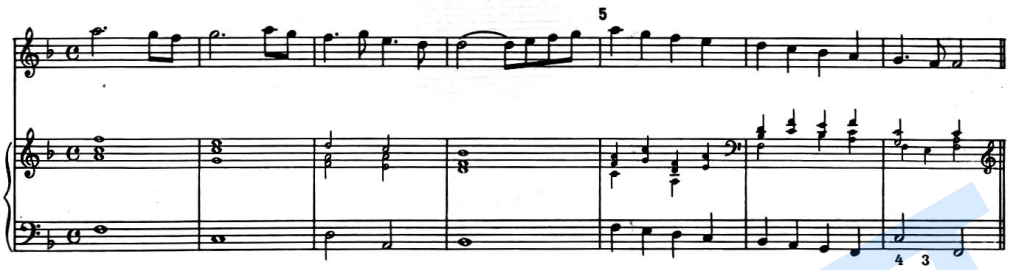
譜例２８　ビーバー《ロザリオのソナタ X》より〈クーラント〉



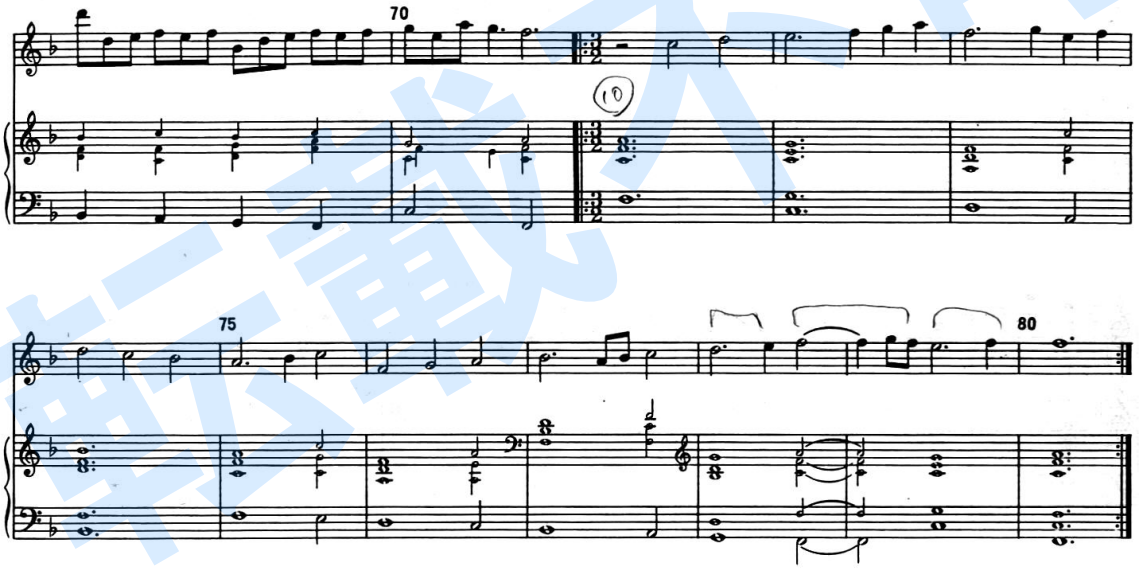
譜例２９　ビーバー《ロザリオのソナタ XII》より〈クーラント〉

転載不可

さらに、この$\dot{3}$度ないし$\dot{4}$度と２度の結合は、冒頭やテーマの初めに見られる場合が非常に多い。これは明らかに彼独自の特徴であると思われる。同時代のシュメルツァーの作品を比較してみると、違いは明らかである。

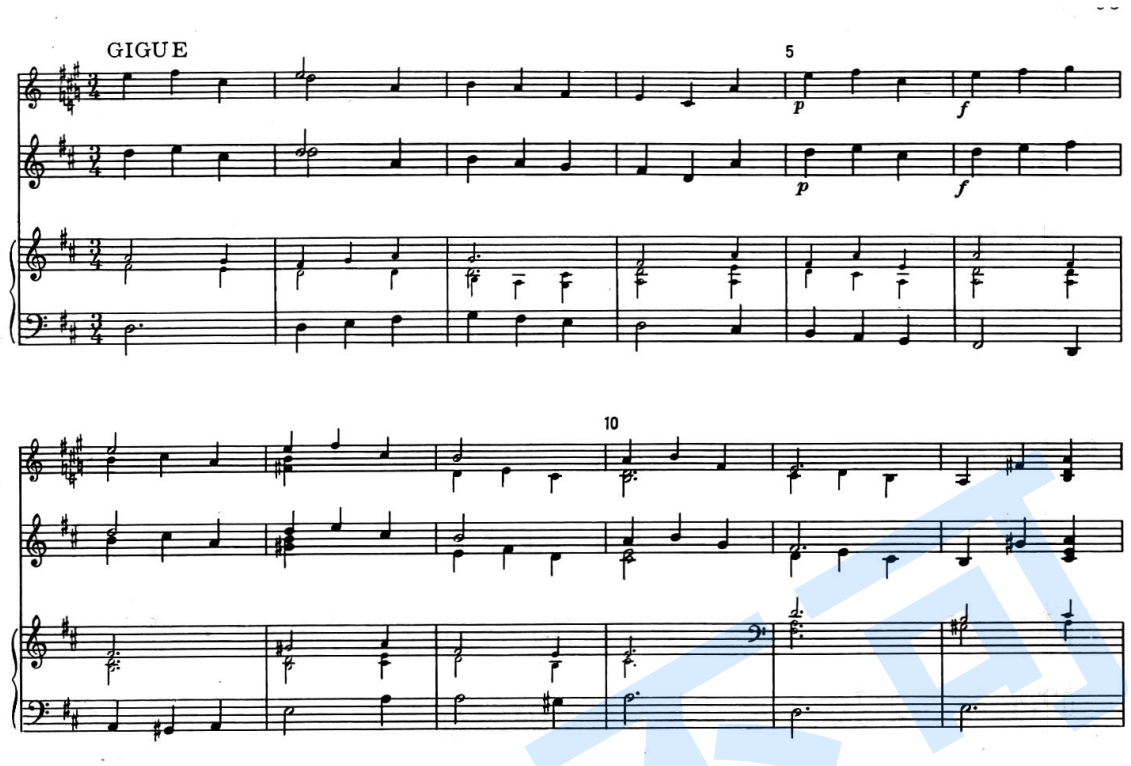


譜例３０　シュメルツァー《Sonatau unarum fidium》より〈Sonate secunda〉



譜例３１　シュメルツァー《Sonatau unarum fidium》より〈Sonate secunda〉

転載不可



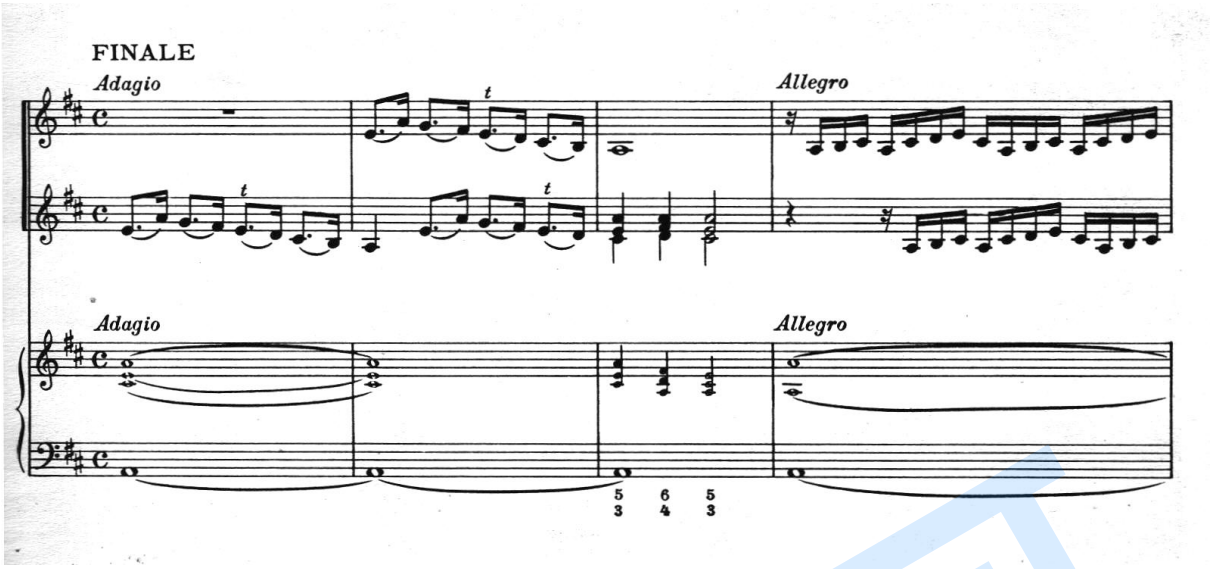
譜例３２　シュメルツァー《Suite in D No.2》より〈Gigue〉

②その他の要素

1. スラー

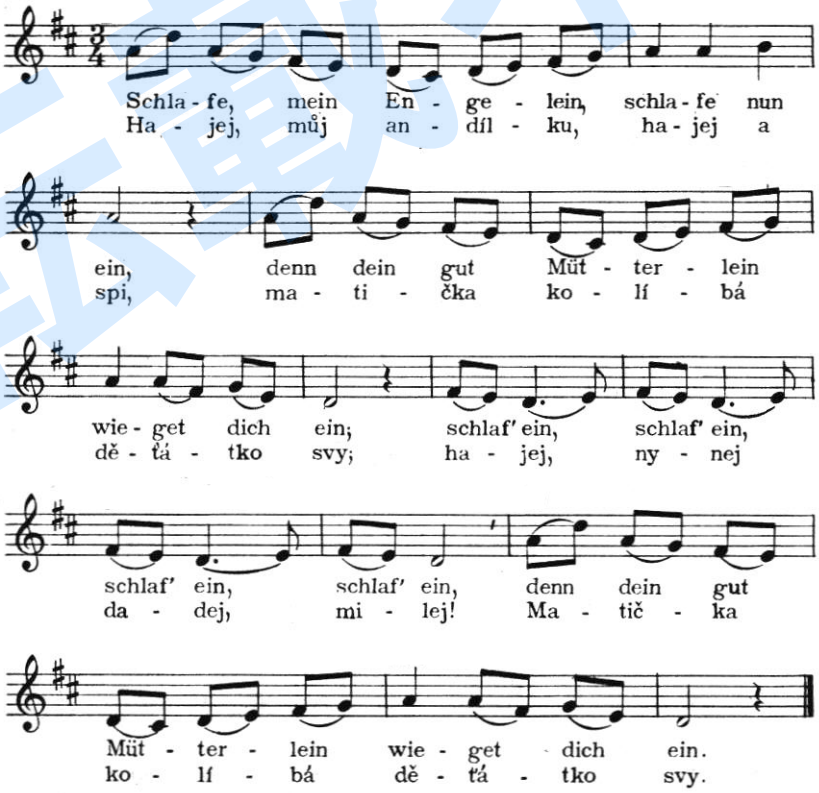
ビーバーのヴァイオリン曲では、順次進行、跳躍進行のいずれにも、２音間にスラーがかかっていることが多く、大変特徴的である。特に八分音符が２つ並んだときや、16分音符が４つ並んだときには、ほとんどの場合において２つずつのスラーが書き込まれている（譜例２２および３３を参照のこと）。

転載不可



譜例３３　ビーバー《技巧的で楽しい合奏曲》〈パルティア VI〉フィナーレ

この特徴はチェコの民謡にも典型的である。スラーをつけた２音間は非常になめらかな音として耳に残り、チェコ語の柔らかでいて重量感のある響きをひき立てる。

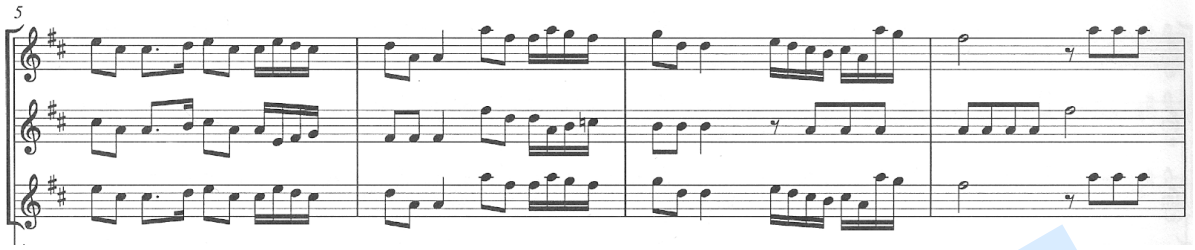


譜例３４　ボヘミアの子守歌《Hajej, můj andílku》

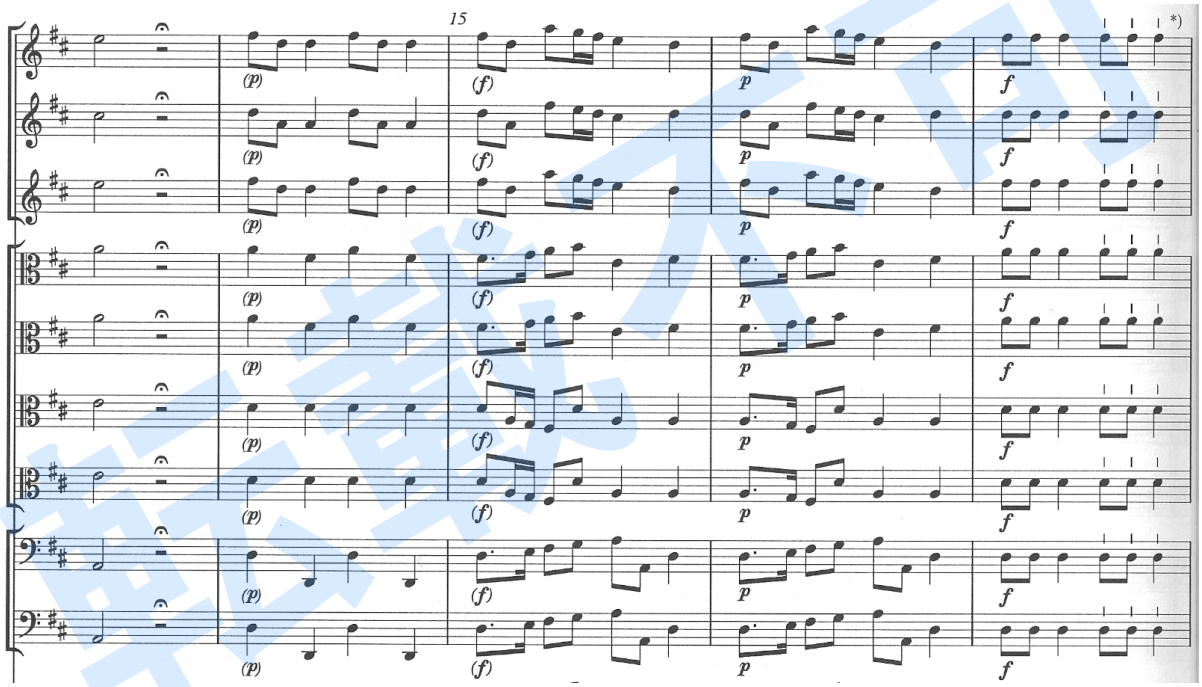
転載不可

2. リズム

《Battalia》、その他ビーバーの多数の曲にはチェコの典型的なリズムが見られる。第３章（２）を参照のこと。



譜例３５　ビーバー《バッタリア》第１曲より



譜例３６　ビーバー《バッタリア》第１曲より

このリズム♪♩♩ はビーバーの最も初期の頃の作品である《Pastorella》やザルツブルグ時代に作曲したミサ曲にいたるまで、あらゆる曲に見ることができる。

またこの特徴は、前章にてビーバーとの類似性を指摘したヴェイヴァノフスキーの作品にも見受けられる。

転載不可

終章

これまで、ビーバーの音楽のルーツを追って、彼の生い立ちと同時にチェコの歴史、そして音楽の発展について、考察を重ねてきた。

第一章では、チェコという国と音楽の歴史を辿っていったことによって、チェコ独自の音楽と文化が早くから形成されたこと、さらにバロック時代に至るまでにはすでに、その文化は土地に深く根付いた音楽があったことが明らかになった。それは、この土地に生まれ、音楽的教育を受け、さらに音楽家として活躍したビーバーの音楽の源流が、連綿と続いてきたチェコ音楽の歴史の中に存在したということを示すものである。ビーバーが日常のいたる所で耳にしたであろうチェコ古来の音楽の姿は、第一章及び第三章で取り上げた譜例から、その片鱗をうかがい知ることができよう。

第二章では、ビーバーの生涯について、特に、彼が誕生してから青年期までを過ごしたチェコの地でのできごとについて、詳しく述べた。

依然として謎の多いビーバーの生涯であるが、チェコで彼が過ごした音楽的環境の手がかりとなるものは、やはりクロムニェジーシュ城とそこに残された膨大な資料であろう。第二章（1）②で見てきたように、クロムニェジーシュ城は当時チェコの地では最先端の音楽を取りいれ実践していた場所であったので、ビーバーはチェコの地にいながらにしてウィーン、イタリア、フランスの洗練された音楽に触れることができたのである。しかも、それまでのチェコ古来の音楽も否定されることなく、むしろ積極的に取りいれられていたのだから、音楽的環境として大変のびやかなものであったといえる。

転載不可

もしビーバーが、自らの音楽に意図的に民俗的な要素を取りいれようとしていたのなら、それはこの時期からの影響に違いない。領主司教リヒテンシュタイン伯がそのような趣向を喜んでいたからである。

しかし、彼の音楽に見られる「チェコ性」というものは、はたして意図的なものであったのだろうか。誰かを喜ばせるためだろうか。もしくは自らのボヘミア人としてのアイデンティティーがそうさせたのだろうか。

私は、それは意図的なものではなかったと考える。もし前者であれば、誰か特定の人物に仕えた時期の作品のみにみられる傾向となって現れるであろうし、後者の場合はビーバー自らがウィーンの貴族の地位を進んで希望した点に疑問が残るからである。

では、ビーバーの「最先端の音楽」と共存する「チェコ性」はいったいどこに起因するものなのであろうか。

前述したとおり、チェイフは「ビーバーは芸術家として聖俗の区切りや階級の壁、国ごとの様式の違いを打ち破る可能性のある要素を利用して、音楽言語の幅を広げようという意識的な努力をしていたのではないか」と述べているが、それは「意識的な努力」というよりむしろ「無意識のうちの成果」であったのではないか。

つまり、ビーバーが生れたのはチェコの地であり、そこにはチェコ語も、チェコ古来の音楽も、ウィーンのような都会では見られないような農村の楽士たちの音楽も存在し、それらは彼のなかに自然に吸収されていった。それらがビーバーの音楽のみならず彼の人格をも形成したと言っても過言ではない。その「チェコなまり」ともいうべき彼の歌心が、またそれを制限しなかった彼の才能が、自身の音楽をオリジナリティーあふれるものにしているのではないだろうか。

ビーバーの音楽は、筆者のように実際に演奏する立場からみても、非常に率直で、あ

転載不可

ふれ出るようなものである。感情の起伏も決して美化されすぎない激しいものである

彼のヴァイオリン・ソナタに見られる初期イタリア・バロックの駆け抜けるようなパッセージ、フランス・バロックに見られる典型的な舞曲の数々、それらはみなビーバーの「チェコ性」すなわちビーバーの核そのものに濾過されて音楽になっているがゆえに、ただの真似事ではない一種独特な彼の音楽を作り出しているのではないだろうか。

最後に、この論文を執筆するにあたって、大変な御助力を下さった大塚直哉先生、演奏の指導をいただいた若松夏美先生を初め、翻訳のチェックや多くの資料を提供してくれた友人たち、家族と、支えてくれた全ての方に心から感謝の念を抱きつつ、筆をおくことにする。

転載不可

参考文献表

和書

内藤久子『チェコ音楽の歴史――民族の音の表徴』　東京：音楽之友社、2002 年。

ボヌール、ピエール 『チェコスロヴァキア史』（Pierre Bonnoure. Histoire de la Tchécoslovaquie. Paris, 1968) 山本俊郎訳、東京：白水社、1985 年。

『ニューグローヴ世界音楽大事典、第５巻（カンツィオナール）、第２巻（ヴェイヴァノフスキー）、第 10 巻（チェコスロヴァキア）、第 14 巻（ビーバー）』　東京：講談社、1993 年。

洋書

Chafe, Eric Thomas. *The church music of Heinrich Biber*. Ann Arbor:UMI Research Press, 1987.

Dann, Elias. *Heinrich Biber and the seventeenth century violin.* University Microfilms International, 1971

Smithers, Don and Sehnal, Jiří. “Vejvanovský, Pavel Josef” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 27. London: Macmillan Publischers Limited, 2001

転載不可

Dann, Elias and Sehnal, Jiří. “Biber, Heinrich Ignaz Franz von” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 3. London: Macmillan Publischers Limited, 2001.

Clapham, John and Smaczny, Jan. “Czech Republic.” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 6. London: Macmillan Publischers Limited, 2001

学位論文

中西美絵『ヴァイオリンのスコルダトゥーラ―その実験的意義―』　修士論文、東京藝術大学、2004 年。

録音資料

《ＣＤで聴くキリスト教音楽の歴史：初代教会から J.S バッハまで》〈VI：バロックのキリスト教音楽〉ビーバー　指揮　ラインハルト・ゲーベル、ムジカ・アンティクワ・ケルン　日本キリスト教団出版局：HCM45(CD)　2001 年発売。

《チェコとスロヴァキアの民俗音楽大系》　コロムビアミュージックエンタテインメント：COCO-75894(CD)　1994 年発売。

ビーバー《技巧的で楽しい合奏音楽》　演奏　ムジカ・アンティクワ・ケルン　ユニバーサル・クラシック：UCCA-1039　2004 年発売。

転載不可

Musica Bohemica Prag. Jaroslav Krček Westdeutscher Rundfunk:3-1213-2(CD). Recorded 1991, released 1994.

Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Virtuoso in the Making*. Ricordo, Linn records:CKD195(CD). Released 2002.

楽譜

Biber, Heinrich Ignaz Franz von. *Sonatae violino solo.* (Salzburg 1681) Facsimile ed. Bad Reichenhall: Comes Verlag, 1991.

Biber, Heinrich Ignaz Franz von. *Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung.* Edited by J. Sehnal. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1997.

Biber, Heinrich Ignaz Franz von. *Harmonia Artificiosa-Ariosa.* Edited by P. Nettl and F. Reidinger. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1956. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 92)

Biber, Heinrich Ignaz Franz von. *Violinsonaten II.* Edited by E. Luntz. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1959. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrg. XII/2, Band 92)

Volkslieder aus der Tschechoslowakei. Edited by V. Dolanská. Prag: Artia, 1955.

転載不可

Schmelzer, Johann Heinrich. *Sonatae unarum fidium.* Edited by E. Schenk. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1958.

転載不可