

ポーランド・ロマン主義文化における
＜ポロネーズ＞と＜マズルカ＞
POLONEZ i MAZUREK
w polskiej kulturze romantycznej



東京外国語大学外国語学部
ロシア・東欧課程ポーランド語専攻
総合文化コース
中欧文化研究 '99（関口研究室）
平岩 理恵（学籍番号：6896032）

目次

はじめに	3
序章——論文を始めるにあたって	5
第1章——ポロネーズとマズルカの歴史	7
1——民俗舞踊の起源	7
2——ポロネーズ	8
(1) <ポロネーズ>の出現	8
(2) 民族舞踊としてのポロネーズの成立	9
(3) シュラフタの社交ダンスとしてのポロネーズ	11
(4) 舞踏会用ダンスへ	12
(5) 芸術音楽としての発展	12
(6) シンボルとしてのポロネーズ	14
3——マズルカ	15
(1) マズレク・リズムとその特徴	15
(2) マズレク・リズムを持つ舞踊の種類	16
(3) <マズルカ mazurka>の成立	17
(4) 芸術音楽としての発展	19
(5) シンボルとしてのマズルカ	20
第2章——時代背景	20
1——歴史的背景	20
2——文化的背景	22
3——音楽社会の背景	25
(1) 啓蒙主義	26
(2) 前ロマン主義時代	28
(3) ロマン主義前期	30
(4) ロマン主義後期	32
第3章——モニューシュコの生涯と作品	34
1——スタニスワフ・モニューシュコの生涯	34
(1) 略年表	34
(2) モニューシュコの活動	35
2——モニューシュコの作品	40

(1) 『ハルカ Halka』	41
(2) 『幽霊屋敷 Straszny Dwór』	43
(3) 『家庭愛唱歌集 Śpiewniki domowe』	46
第4章——テキストの中のポロネーズ、マズルカ	49
1——踊りについての詩	49
(1) 牛追いマズーリーっ子 MAZUR ZA WOŁAMI.....	50
(2) マズル	52
2——ポロネーズ、マズレクの歌曲	87
(1) 「ドンブロフスキのマズレク Mazurek Dąbrowskiego」	87
「在イタリア ポーランド軍団の歌 Pieśń Legionów Polskich we Włoszech」	87
「ドンブロフスキのマズレク Mazurek Dąbrowskiego」	89
(2) 「5月3日のポロネーズ Polonez 3 Maja」	91
(3) 『ハルカ』より「ポロネーズ」	91
(4) 『幽霊屋敷』より ミエチニクのアリア.....	93
3——文学の中のポロネーズ、マズレク	94
(1) 『幽霊屋敷』より「古時計のアリア」	94
(2) 『パン・タデウシュ Pan Tadeusz』	97
<ポロネーズ>	97
<マズレク>	102
第5章——考察	106
1——モニューシュコとショパン	106
2——『幽霊屋敷』と『パン・タデウシュ』	108
3——<アリア>的ポロネーズと<レチタティーヴォ>的 マズレク	111
4——ポロネーズとマズルカのシンボル性	112
おわりに	114
資料集	116
参考文献及び資料一覧	127
POLONEZ i MAZUREK w polskiej kulturze romantycznej	130
Streszczenie pracy dyplomowej	130

はじめに——

あれはいつ頃のことだっただろうか。幼いころから音楽教室に通っていた私が初めて、「ショパンの曲」をもらったのは…。漠然としながらもとにかく「難しくてとてもじゃないけど弾けない作曲家」としてのイメージを持っていたショパンの小品を、初めて弾くことになった時の気持ちを、なぜだか私はとても鮮烈に憶えている。「こどものためのピアノ名曲 100 選」という名前のカセットテープだっただろうか、定かな記憶ではないが、その中にその曲は収録されていて、これといった理由も無いのになぜかその曲は私のお気に入りだった。「ショパン」と名がつくだけで、まだまだ先にならないととても弾ける曲ではないのだろーと思ひ込んでいた私は、初めて楽譜を手にしたとき、それがまさかその曲だとは思ひもしなかった。けれど、ひとたび鍵盤をなぞってみると、それはなんと、憧れのその曲だったのだ。

「マズルカ第5番 作品7-1 変ロ長調」

つかえつかえ、ではあったものの、いっばしにピアニストを気取って初見のうちから、聞き覚えたテンポ・ルバートをきかせてみたりもしたほどの喜びようであった。小学生だった私は、カセットテープから流れてきたあの音楽の輝きを自分でも弾いてみたくて、必死になって練習した記憶がある——あれほどのめり込むように練習した曲は、その後無かったといってもいい程に——。しかし、何故それほどまでに自分がそれに惹かれたのか、その理由は未だに分らない。…ことによると、私のポーランドへの志向はそこから潜在的に始まっていたのかもしれない。その後、初めてのポーランド人との出会いが音楽を通してであったことも、こうして外語大のポーランド語専攻へ入学し勉強することになったのも、ポーランドを訪れて懐かしいような気持ちになったのも、ポーランド舞踊サークルで踊ることになったのも、その根っこにこの記憶が消えずに存在していたからかもしれない。

ところで、その後ずいぶん長いこと、「マズルカ」という題名の曲はこれただ一曲なのだ、と私は思ひ込んでいた。もう少し正確に言えば、「マズルカ」と一言言えば、誰もが、その曲を連想するのだろーと（無知の故に）信じ込んでいたのだ。

やがて、「マズルカ」も（そして後に知ることになった「ポロネーズ」も）「ワルツ」や「メヌエット」などと同じで、ある特定の音楽の形式を表す言葉で、しかももともとは民俗舞踊であった、ということが判った。しかしそれでも、私にとっての「マズルカ」はいつまでたっても、あのピアノの響きに他ならなかった。

今回、この論文では「ポロネーズ」と「マズルカ」を取り上げることになった。その

最も大きな理由は、この二つの「舞曲」が、私とポーランドとを関連付けるものとして、他のあらゆるポーランドと関わりのある事からと比べても、最も長いこと私の意識の中に存在しているものである、ということであった。それは私自身のポーランド志向の原点となっているものをもう一度新たな視点から見直すという意味を持つ。うまくゆけば、私があそこまで「マズルカ」に魅せられたその理由も見えてくるのかもしれない。そして今一つ、幼い頃から片時も側に欠かさず、そして今もまだ未練を引きずりつつ愛好している音楽を、——ある個人的な固定観念から音楽家として一生の仕事に振ぶことは放棄してしまった私であるが——それでも音楽を何とかして今しばらく、自分の手元に引き留めておきたいという願いからであった。

しかし私にはある一つの制約があった。つまり、この論文を書き始めるという時点において、私には音楽学の立場からものごとを語る資格も手段も言葉も十分な知識もなかったのだ。私の中にあるのはただ、今まで自分が触れてきた音楽の経験的記憶だけであった。それ故、音楽学的な考察というよりむしろ、文化史、或いは社会の中でのこれらの機能を扱う、音楽社会学とでも言うべき立場に立つことを余儀なくされたわけである。

ところが、これに取り組むことは皮肉なことに私自身の音楽の実践的な場と時との引き換えという代償を伴ってしまった。音楽と強い関わりを持つテーマを扱いながら、自らの音楽的創造の場を断たれるという苦痛の中で、この作業を進めてゆかねばならなくなったのである。しかもその苦痛を癒すことができるのは、皮肉にも、逆説的ではあるが、この論文が最終的にある結論に辿り着くということをおいて他にない、ということにある時気付いたのである。そこに、音楽の実践と理解という両者の合意点を見出すことができるならば、これに優ることはないだろう。

本論に入る前にここで私のピアノの恩師、鈴木佐代先生にまず感謝の気持ちを捧げたいと思う。

平岩 理恵

序章——論文を始めるにあたって

この論文では、19 世紀のロマン主義ポーランド文化における〈ポロネーズ〉、〈マズルカ〉を、音楽的な側面からだけでなく現象として扱い、その機能を追っていく。

ところが、この主題に添って資料を揃え調べを進めてゆくうちに、〈ポロネーズ〉や〈マズルカ〉という言葉の指し示すものがあまりにも奥行き深い捉えどころのない概念であることに、唐突に気付いたのである。これらの言葉は、実の所単独では何も指し示さないのではないか、それぞれの名前の枠組みに、後天的に意味が与えられただけではないのか、という疑念である。このような躊躇いが、本論の文中に見え隠れしてしまっている部分もあるにちがいないということを、ここで素直に白状しておきたい。

そう思わせた原因、まさにそれが、この論文で取り上げようとしている主題、即ちこれら二つの言葉が獲得していった文化の中での役割、〈機能〉であった。既に〈それ〉は、舞踊でも、舞曲でも、民謡でも、音楽の一ジャンルでもない、それら全てを抱合した上で、その全てを排除した一段抽象的なレベルに引き上げられることによって誕生した〈意味〉そのものであった。

しかしその捉えどころのない概念を扱うにあたっても、何らかの足掛かりを用意しておく必要がある。さしあたっての目標を定めるための、仮の終着点である。その点として今回採用したのが、スタニスワフ・モニューシュコ Stanisław Moniuszko であった。日本でその名を知る人は殆どいない。私自身、彼の名前を始めて知ったのは、某ポーランド語の教科書の中においてであった。ポーランド人作曲家で同時代人ならば、よっぽど F. ショパンの方が有名ではないか、〈ポロネーズ〉や〈マズルカ〉だって彼の作品はあまりにも有名だ…。私のポーランドとの出逢いの、それと意識する前の一番最初のきっかけも、ショパンであった筈だ…。ところが奇妙なことに、ショパンを取り上げようという心持ちは微塵たりとも私の考えに浮かんたことがなかった。その理由を探ろうとしても、おそらく無駄である。とにかくそれは私自身の〈気分〉に全くそぐわなかった、それだけのことだ。

ではなぜモニューシュコか。これもまたその理由に明快に答えうる言葉を持ち合わせていない。唯一思い当たるきっかけはと言えば、1998 年春、一人でポーランドを旅行していた時であった。あとは帰国するのみという最後の 2 日くらいだったと思う、ふと、（オペラを観ておかなければならない！）という強迫観念が私を襲った。それも、ポーランドのオペラでなければならなかった。恥を承知で告白するが、それまでオペラというものを劇場で観たことは一度たりともなかった。どうせわからないものだと思っていたのだ。金持ちの自己満足ゲイジユツにすぎない！、と。そしてモニューシュコの『幽霊屋敷』のチケットを、僅か日本円に換算して 320 円という額で手に入れ、日没を迎え

たワルシャワの町を半分道に迷いながらどうにか劇場に辿り着き、多少は優雅な気分を自分に演出しながら観終わった後の感想は——やはりオペラは「わからない」ものなのだ、ということであった。予備知識も無いまま、歌詞——しかもポーランド語の！——を聞き取って、音楽も聴いて、舞台も端から端まで観て理解するなど、不可能なのだった（後になってこの理解が間違っていたことを知ることになる）。

判らないことを解決するには二つの方法があつて、一つは調べること、もう一つは諦めることだ。そして当時の私が択んだのは後者——諦めることであった——但し、なにがしかの未練を残してではあったが…。

その未練がいつまでも消えることなくどこかに燻っていたことは、今になって思えば非常に喜ぶべきことであった。未練——つまりモニューシュコの音楽が、私の記憶の中に残した一つのイメージ——これを探ろうというのが、この論文の本当の主題であると言っても差し支えない。

ポーランドのロマン主義音楽界において、モニューシュコはショパン以上に意味を持つ作曲家であった。今日でも、全てのポーランド人はモニューシュコの音楽を教育の中で必ず通過しなければならないのである。

<ポロネーズ>及び<マズルカ>が、その起源から様々な変化を遂げ、新たな意味を獲得してゆく過程の一つの区切りとして、モニューシュコの商品の中に完成される一点をこの論文における到達地点と定めて、以降の各章の中で明らかにしてゆきたいと思う次第である。

第1章——ポロネーズとマズルカの歴史

ポロネーズ polonaise [仏・英] や マズルカ mazurka [共通] と、西洋音楽のジャンルとして今や世界中に広まっているこの二つの言葉の示すものが一体何であるのか、ということは一見簡単なようだが一口に説明するのは非常に難しい。というのも、その起源から現在に至る諸段階で、様々な意味内容が加えられ、また淘汰されてきたという事実があるからである。始めに、＜ポロネーズ＞と＜マズルカ＞という言葉の歴史を追いながら、それぞれの時代でこれらの言葉の示す意味内容がどのように変化してきたかを整理してみたいと思う。

ところで、現代日本でも、西洋音楽に多少なりとも関心のある人であれば、少なくとも＜ポロネーズ＞や＜マズルカ＞という言葉を知ったこと程度はあるに違いない。それは「ピアノの詩人」として多くの日本人の支持と共感を得ている作曲家、F.ショパン Fryderyk Chopin (1810-1849 年) の功績によるところが大きいと考えられる。

そこで、「ポロネーズというのを連想しますか？」という問いを、音楽を通じての知り合いたちに投げかけてみた。すると、思惑通り、殆どの人はすぐさま「ショパン」と答えた。そして「(ポーランドの) 民族舞踊」と答える人の数はやや少なくなり、もう少し音楽についての知識が豊富な人の中に数人、「J.S.バッハの書いた組曲の中の作品」などと答える人がいた。これだけでも、既に＜ポロネーズ＞という一つの言葉に対して様々な認識が存在しているということになる。同じ問いを＜マズルカ＞に変えてみても、まず「ショパン」をあげる人が多かったのは同じであった。ところが、中には「聞いたこともない」という人もおり、日本人への知名度という点ではどうやらポロネーズに軍配が上がりそうだ。しかし何と言っても注目すべきは、「ポロネーズやマズルカはポーランドの舞曲だ」というイメージが、もっぱら「ショパン＝ポーランド人」という連想に由来しているということであろう。その意味で、ポロネーズやマズルカを世界にまで知らしめたショパンの功績は偉大と言う他ない。だが、果たしてショパンだけがすべてと言ってしまって良いのだろうか。勿論そうではない。まずはショパンというフィルターをはずして、これら二つの舞曲の、本来の姿についてそれぞれの起源と発展を追ってみることにしよう。

1——民俗舞踊の起源

舞踊そのものは、太古の時代に既に行われていたが、民俗舞踊として後の世に残るリズム・パターンの原型を有する舞踊・舞曲は、おそらく16、17世紀頃には、他のヨーロッパ諸国と同様、ポーランドの農村においても存在していたと考えられている。こういった地域ごとに固有の舞踊に起源をもつリズムを用いた楽曲の譜例が、ルネサンス期には既に多く見られるからである。これらのダンスは、各地域に根ざしている固有の民俗文化(フークロア) (収穫祭や婚礼の祝宴などの儀式や慣習、或いは若い男女の出会いの場として

の祭りなど）と切り離しがたい繋がりをもって、手拍子や歌、簡単な器楽演奏を伴って踊られていたものである。そのステップや振付けは馬などの身近な動物や職人の仕種を真似たものや、戦いのまねごと、神への祈りや儀式、などの特徴を持ったものが多い。それぞれの踊りは同じ地方であっても農村毎に異なった特徴で分化され、変化に富んでいた。ポーランドにおける民俗衣装のヴァリエーションが、地方区分の数をはるかに凌ぐほど存在するというのもそういった理由による。そのため、村人たちはその人の踊る様から出身を判断することもできたという。逆に、村の踊りを正しく踊れるということが、その村の人間であるということの証でもあった。村に暮らす民衆にとってはこれらの舞踊は、自分の属する共同体の踊りという意味での「民俗舞踊」でこそあれ、いわゆる「民族舞踊」ではなかった。「民族」や「国家」といった概念がまだ形成されていなかったためである。

ここで最初に、この論文中における「民俗」と「民族」という語の用い方について定義しておきたい。前者は英語の *folk*、ポーランド語の *ludowy* に相当する訳語として、ある限られた狭い地域の共同体を構成する民衆によって担われているものを指して用いる。後者は英語で *ethnic*、*national*、ポーランド語で *narodowy* に相当する訳語で、ある特定の民族や国家の共通の特徴と認識されているものに対して用いるものとする。

2 ――ポロネーズ

(1) <ポロネーズ>の出現

これは仮説の域を出ないことであるが、宮廷で初めてポロネーズが踊られたのではないかと推測されるのは 1574 年 2 月にクラクフで行われたヘンリク III 世 Henryk III Walezy の戴冠式である。しかしこれについての記述の中ではまだポロネーズの名は特定されていない。「ポーランド式の行列ダンス」が最初に言及されるのは 1733 年のフランス語の文献で、「1709 年にフリードリヒ I 世¹の宮殿の舞踏会で踊られた」²とある。

16 世紀後半以降、ヨーロッパ中の文献にドイツ語の *polonischer Tanz*、イタリア語の *polacca* などの語が現れ始めるが、これらの用語はいずれも現在<ポロネーズ>という語が指し示す舞踊や舞曲のことを指していたのではなかった。

今、一般に認められている<ポロネーズ>の特徴とは以下のようなものである。

○舞踊としての特徴

- ・男女がペアになって列をなし、ゆったり優雅に歩いて会場を周回する。
- ・全員が前列の紐状に手を繋ぎあい、スネーク状に練り歩く。

¹ ポーランド王としてはアウグスト II 世 August II のこと。在位 1697-1704、1709-1733 年

² [27] v.15, p.50

- ・飛び跳ねたりはせず、終始優雅なものごしで踊る。

○舞曲としての特徴

- ・3/4 拍子で中庸のテンポ（Andante から Moderato 程度）

- ・典型的なリズム・パターン：

- ・女性終止³を持つ：

- ・シンコペーションの多用、アクセントの移動（主に2拍目）

では、なぜ、＜ポロネーズ＞が全く異なる楽曲を指す呼称として用いられるというような現象が起きたのだろうか。その理由は次のようなものである。

先に述べたようにポーランド国内においても、「民族舞踊」として人々が共有するダンスは未だ存在していなかった。つまり、ポロネーズはポーランドで一般的になっている舞踊が国外に広まった言葉ではないのだ、ということがまず言える。ポーランド内外で、人々がポーランド発祥と考えたり、ポーランド風だと感じた舞踊や舞曲を一般に、「ポーランド風の」という意味を持つフランス語の形容詞で *polonaise* [ポロネーズ] と呼んだのがことの始まりであった。従って、17 世紀から 18 世紀にかけての、バロックや古典派初期の作曲家の手になる器楽のために書かれたポロネーズ作品は、今日＜ポロネーズ＞として親しまれているものとは殆ど直接的な関連性を持つものではない。このような器楽曲の多くは 2 部形式で、その前半は 2 拍子、後半は 3 拍子という構成のものが一般的であった。この、後半の 3 拍子の部分のうち、ポロネーズに比較的近い特徴を備えていた一部が、やがて社交ダンスとして広まる＜ポロネーズ＞の影響を受け、徐々に形式を整えていくと考えられている。こうした段階の作曲例の代表的なものとしては、J.S.バッハ（1685-1750 年）の『フランス組曲 第 6 番』（1723 年頃）や『管弦楽組曲 第 2 番』（1730 年代末）などの組曲⁴の中に見られる＜ポロネーズ＞があげられる。

(2) 民族舞踊としてのポロネーズの成立

では今日＜ポロネーズ＞と呼ばれている舞踊・舞曲に相当するもの、つまり 3 拍子で中庸のテンポ、シンコペーションが多用され、女性終止、舞踊としてはゆったりとしたウォーキングダンス、という特徴をもつものが 19 世紀以前には存在していなかったか、というとその答えは否である。

現在ポーランドの首都であるワルシャワを中心とした地方をマゾフシェ地方

³ 女性終止：楽曲が本来弱拍であるべき拍で終止する際、その拍にアクセントをつける終止形

⁴ 組曲 *suite*：同じ調性を持ついくつかの舞曲楽章（リズムやテンポが異なる）からなり、通常アルマンド、クーラント、サラバンド、ジークの 4 つの舞曲を基礎としている。これにプレリュードや別の舞曲を挿入することもある。18 世紀頃からポロネーズが組み込まれる例も多く見られるようになった。 [29] p.1129

Mazowsze と呼ぶが、17 世紀頃からその地方の農村で主に踊られたり歌われたりした、ホ
ゾニ chodzony (ウォーキングダンス、の意)、ヴォルニ wolny (ゆったりとした、の意)、
ヴィエルキ wielki (大きな、の意)、ポルスキ polski (ポーランド舞踊、の意) などの民
俗舞踊や婚礼歌のフミエル chmiel (ホップ、の意) などがポロネーズの前身とされてい
る。これらは多少の差異はあるものの、どれも今日のポロネーズに通ずるリズム的特徴
を備えていた。

ほぼ同時にこれらの民俗舞踊はやがて土着の小士族階級⁵で踊られるようになり、やが
て「ポーランド舞踊」⁶の名でポーランド全土のシュラフタや貴族、宮廷へ広まることと
なった。初期段階では、ただ音楽に合わせてゆったりとそぞろ歩きをする程度の、舞踊
というよりは行進とでも言うべきものであったが、徐々に凱進行進風の堂々とした、又
優雅な振付けを与えられ、18 世紀頃には様式として完成した。ポーランド中で共通の踊
りとして、民族舞踊の地位を確立したのである。

では、＜ポロネーズ＞の名前はいつ、どこで発生したのであろうか。19 世紀半ばに F.
リストは著書『ショパン論』の中で次のように述べている。

——もともとこのダンス（ポロネーズのこと）の名称は（ポーランド語では）男性
名詞であるのに、フランス語では明らかに誤解され、女性形が採用されている——⁷

リストは、この踊りの名称が最初にポーランド語の polonez として発生し、そこからフ
ランス語に翻訳されたとの見解を示しているが、これは残念ながら事実とは全く逆であ
る。というのも、この踊りの呼称としては、フランス語の方が先に生まれたからである。

18 世紀当時、ヨーロッパ中の貴族社会の共通語はフランス語であったことから、シュ
ラフタや貴族たちはこの舞踊をフランス語で la danse polonaise (ポーランド舞踊) と日常
的に呼称していたが、やがて舞踊に当たる語を省いた polonaise [ポロネーズ] という名
称で通るようになった。ポロネーズのヨーロッパ中への受容によって、このフランス語
名がヨーロッパ中の宮廷に知れわたることとなったのである。ポーランド語で＜ポロネ
ーズ＞を指す polonez [ポロネス] という名称は、このフランス語の音をそのままポーラ
ンド語に写し取ってできたものであって、もともとポーランド起源の言葉ではないのだ。
その発生の仕方は日本語のカタカナ語と同様である。ポーランド語の polonez は男性形で、
フランス語の polonaise が女性形であるわけもこれで解決する。la danse が女性名詞であつ

⁵ シュラフタ szlachta : ポーランドの士族。人口の 10% 近くを占めたこの身分を持つ者は、広大な所領を
持つマグナート（大貴族）から、農民と何ら変わりのない土地無しシュラフタまで様々いた。16 世紀頃
には国王から多くの特権を獲得し、議会の実権を握った。分割後は蜂起の中心的役割を担う。

⁶ ポーランド舞踊 : ポーランド語では taniec polski。舞踊を意味する taniec を省略した polski [ポルスキ]
という呼称で広まった。

⁷ Liszt, Franciszek: *Fryderyk Chopin*, PWM, 1960r. [13] s.318 () 内は筆者による

たために女性形の形容詞 *polonaise* が用いられた、という理由にすぎないのである。

いずれにせよ、このようにしてそれまで様々な呼称で呼ばれていた舞曲は＜ポロネーズ＞というポーランドの民俗舞踊として名称が統一されたのである。

(3) シュラフタの社交ダンスとしてのポロネーズ

民俗舞踊としてのポロネーズは当初、ポーランドの各階層の人々によって享受されていた。やがてシュラフタ階級では踊り方についての作法が自然と定められてきた。

男性はシュラフタの象徴である衣装、コントゥシュ⁸を身につけ、その肩袖を後ろに投げかけて踊るのが正式とされた。社交ダンスでは普通、男性は地味な衣裳で、女性の華やかさを引き立てる役回りであるが、ポロネーズは珍しく、女性よりも男性の装いやものごしを重視した舞踊であった。シュラフタとしての権威を見せ付けることを目的としていたため、捻り上げたひげの形の良さや腰に下げたサーベルも自慢の種となっていた。コントゥシュの裾が長いことやサーベルを下げたままということに起因しているのか、或いはもともと踊りが行進から発展したものであるそのような身なりで踊られるようになったからなのか、卵が先か鶏が先かの議論はさておくとしても、ポロネーズの踊りそのものはいたって優雅なウォーキングが中心である。激しい旋回などの動きはない。

リードするのは他のダンスと同じく男性の役割だが、最初のペアのリード権は絶大で、広間で始まった行列を引き連れ屋敷中を巡るのがその役割であった。そのため、出席者のうち最も高貴な身分の人がトップを担うことが多かった。

招かれた客人は誰でも、その場の最も高貴な女性と踊る権利を与えられており、踊りのパートナーを独占することは御法度で、折りに触れて交代していかなければならない。

このようなポロネーズの踊られる様は「さながらきらびやかなヘビのよう」⁹であったという。ポロネーズが踊られている場面はミツケヴィチの傑作『パン・タデウシュ *Pan Tadeusz*』の第十二之書に鮮やかに描写されている（第4章に詳述）。ポロネーズを見事にリードできることは最高のシュラフタの条件の一つでもあった。

シュラフタ階級の間では、公式の舞踏会以外でも頻繁に社交ダンスとして踊られていたが、一方民衆の間では踊りとしてのポロネーズは廃れ、もっぱら民謡として歌われるのみになっていく。

⁸ コントゥシュ *kontusz* : ポーランド人シュラフタたちの間で16世紀頃から流行し始め、18世紀後半まで正装として正式な場で着られた。その後一度廃れるが、ポーランド分割後、再び復活した。もともとはトルコの衣装。煌びやかな太い帯めと、長い飾り袖が特徴。日本の着物と同じように、前で生地を合わせて、上から太い帯で締める。シュラフタの権威の象徴。

⁹ Liszt, Franciszek: *Fryderyk Chopin*, PWM, 1960r. [13]s.318 筆者のポーランド舞踊の先生も、一列の紐状になって踊る振付けの部分を英語で「スネーク！」と呼んでいた。

(4) 舞踏会用ダンスへ

ポーランド中のシュラフタに受け入れられたことでポロネーズが民族舞踊として確立すると、ヨーロッパ各国の宮廷でも、公式の舞踏会、仮面舞踏会、儀式や祝典で行われるダンスとして人気を集めるようになった。それまで宮廷の花形であったメヌエットが18世紀半ば頃までに廃れると、3拍子のダンスではワルツとポロネーズがその座を奪い合うことになった。この2つのダンスはほぼ同じ時期に出現し流行し始めたものである。ワルツは、男女がぴったり寄り添い、華やかに旋回しながら踊るダンスであり¹⁰、ポロネーズは男女のペアが何組も行列になって、時に長い一連の紐状となり、堂々と優雅で高貴に凱旋行進風に歩きながら踊るダンスであった。そのため、ワルツは舞踏会のメイン舞踏として、又ポロネーズは入場行進、開会用のダンスとして用いられた。こうして形式化が進むことで、ポーランドでもポロネーズは元来の社交ダンスとしての役割を失っていった。そして〈ワルツ熱〉の陰に隠れがちではあるが、ポロネーズは19世紀後半に至るまで根強い人気を集め、貴族階級で踊られ続けた。

(5) 芸術音楽としての発展

ところで、ポロネーズがシュラフタや貴族の屋敷で踊られ始めた当初、そのバックで宮廷付きの楽団によって生演奏されたポロネーズは、もっぱら踊りのための実用音楽として大量に作曲されたものであった。そういった音楽に求められていたのは、リズムやテンポを踊り手に与えることであって、鑑賞を目的には書かれていない。しかし、宮廷付きの楽団は、ダンス音楽の演奏だけでなく、宮廷主催のコンサートでの演奏の役割も担っていた。徐々にそういったコンサートのレパートリーの中にポロネーズを採用したものが現れて来るというのは、自然な流れであった。そしてコンサートで聴かれるようになってきたポロネーズは、音楽だけでも独立した〈芸術音楽〉としての性格を持ち始めていた。¹¹

舞曲から芸術音楽へという同じ軌跡を辿った同時代の舞曲、ワルツを例にとってみても同様のことが言える。ワルツも当初、ドイツ語圏で民衆に親しまれていた民俗舞踊であった。当初は卑俗だという理由で長いこと宮廷では禁じられていたのだが、やがて宮廷に取り入れられると爆発的な人気を博し、宮廷お抱えの作曲家らによってワルツが書かれるようになった。1814-15年のウィーン会議について「会議は踊る」という皮肉があるが、ここで踊られたのがワルツであった。これを契機に全ヨーロッパに流行したので

¹⁰ 「ワルツ」の語源は「回転する」という意味のドイツ語。

¹¹ コンサート用音楽＝鑑賞用、と一筋縄には行かない。当時のコンサートは、現代と違って、終始聴衆が終始着席したまま聴くというスタイルではなかった。舞曲に合わせて聴衆が自由に踊り出したりするようなことが当たり前に行われていたのだ。そのため、芸術音楽として成立した後も完全に実用音楽としての要素を失ってしまったものではなかった。現に、ショパンのピアノ曲においてすら、実際にダンスの伴奏として用いるものがある程である。

ある。

以降、J.ランナー（1801-1843 年）とヨハン・シュトラウス父子（父 1804-1849 年、子 1825-1899 年）らのいわゆる＜ワルツ合戦＞によって実用的舞曲であったワルツは＜芸術音楽＞へと発展をとげた。彼らの功績は、ただ単にウィーン風に調子を崩した 3 拍子のリズムを持つ舞曲を管弦楽演奏用にしたというだけではなく、その前奏部分や楽曲の中に交響乐的和声を織り込んで、芸術音楽として鑑賞に耐えうるレベルにまで引き上げた、というところにある。

ポロネーズも 18 世紀末頃になると、舞踊のための音楽も勿論書き続けられたものの、それとは別に、舞踏を前提としない純粹に演奏会目的の器楽曲や歌曲が登場するようになる。ピアノ曲としては 18 世紀末のミハウ・クレオフラス・オギンスキ Michał Kleofas Ogiński（1765-1833 年）を筆頭に、ショパンや S.モニューシュコ Stanisław Moniuszko（1819-1872 年）を経て、19 世紀末の K.シマノフスキ Karol Szymanowski（1882-1937 年）にまで至る系譜がある。又、19 世紀に入ってからには管弦楽曲向けにも書かれ、とりわけポーランドをはじめとするスラヴ人作曲家によるオペラの中に多用されるようになった。しかし当時のポーランドの国内事情が災いして、他のヨーロッパ諸国に見られたような大管弦楽による優れた作品は殆ど見られない。作曲家の関心はもっぱら室内楽に向けられ、ヴィルトゥオーゾ的な器楽曲の中に重要な作品が多い（ヴァイオリンの H.ヴィエニャフスキ Henryk Wieniawski など）。歌曲としては、ポーランド・オペラの中の荘重なアリアに多く用いられた。

以上に挙げたのは主にポーランド人作曲家であるが、19 世紀のごく初期の段階から、後期古典派やロマン派を代表する各国の作曲家の多くが、管弦楽曲や器楽曲のために優れた作品を多く残している。すぐに思い付くだけでも、L.v.ベートーヴェン、F.シューベルト、R.シューマン、F.リスト、R.ヴァーグナーなどが挙げられる。

芸術音楽としてのポロネーズの人気ぶりは以下に引用した部分からも容易に知ることができる。

——器楽曲ポロネーズは、1792 から 1830 年の間に世界各国の作曲家 680 名によって、3439 曲（このうちポーランド 163 名、1004 曲）が作曲されている。1831 から 1981 年では作曲家数 567 名、曲数 1508 曲（このうちポーランドは約 400 名で 1100 曲）となっている——¹²

また、その具体例としては次の通り。

——例えばショパンは 19 曲、モニューシュコは 29 曲、ノスコフスキ Noskowski が 29 曲、ステファニ Stefani が 49 曲など（…）。ショパンの作品以外でポーランドにお

¹² [28] p.493（田村進）

いて現在にいたるまで音楽的レパートリーとして存続しているのは（…）モニューシュコ『ハルカ』や『伯爵夫人』、『幽霊屋敷』の中のポロネーズ、ノスコフスキの「エレジー風ポロネーズ」、並びにヴェニャフスキの二つのポロネーズ「ニ長調」と「イ長調」などがあげられる。これらは、彼らの他の作品と共に国際的にも受け入れられている——¹³

(6) シンボルとしてのポロネーズ

ポロネーズはポーランド人にとって次第にある特殊な意味を持つようになってきた。それは例えば 18 世紀末にアマチュア作曲家であったミハウ・クレオフアス・オギンスキが書いたピアノ曲、ポロネーズ イ短調「祖国よさらば」¹⁴に代表されるようなセンチメンタルでメランコリックな曲想であった。A.スプスは論文で次のように述べている。

——彼は既に「鑑賞用」の作品を書いていた。叙情的な性格を持ち、昔ながらのポロネーズの気品や威厳や荘重さこそ失われているものの、元来の舞曲としての性格は保たれていた。I.ベウザは、「オギンスキは伝統的、舞踏会的ダンスとしてのポロネーズの枠を意識的に外し、拡大し、後にかくも発展することになるドウマ、バラード、エレジー、ノクターンなどの要素を自分のポロネーズ作品に取り込んだ最初のポーランド人作曲家だ。（…）これに影響を受けて、エルスネル Elsner やクルピンスキ Kurpińskiらといった多くの作曲家らが自分の器楽曲やオペラ作品にこのジャンルを取り入れたのだ」と述べている。彼らの用意した下地があって初めて、30-40 年代にかけてのショパンという才能の出現があるのである。「ようやくショパンがその偉大さと威力とをもってポロネーズを民族的感情のシンボルとした」のである。——¹⁵

18 世紀末以来 100 年以上にわたって地図上からポーランドの名が消えた時代、ポーランド人が何より望んだのは祖国の回復であった。その「回復」は、領土としてのポーランド国家の復活という意味だけでなく、＜黄金時代＞の復活、つまりシュラフタ共和制による平和で豊かな文化を持つ理想郷の実現という意味が込められていた。とりわけ『パン・タデウシュ』以降、＜ポロネーズ＞という言葉はシュラフタのみならずポーランド国民のシンボルともなっていた。

そういった風潮の中で、主にポーランド・オペラの中にはポーランドやシュラフタの繁栄を歌い上げるアリアに、ポロネーズが多く用いられてくる。この流れの中で大きな役割を果たしたのがモニューシュコであり、彼のオペラ作品に見られるポロネーズ・アリアは祖国ポーランドを希求し、シュラフタの栄光を称える内容を持っていた。

¹³ [1] s.17

¹⁴ 原題 „Polonez - Pożegnanie ojczyzny” 1794 年頃の作。（楽譜：巻末資料 I）

¹⁵ Spół, Andrzej: Polonezy kompozytorów polskich w latach 1831-1981 [1] s.13

又、11 月蜂起後から現れてくる標題つきのポロネーズも、多分に愛国的であった。ポロネーズを書くこと、歌うこと、演奏すること、これらが即ち、亡国のポーランド人にとって愛国的表明となったのである。

3 — マズルカ

(1) マズレク・リズムとその特徴

既に 16 世紀頃には、ワルシャワ周辺の各地方¹⁶に 3 拍子で、マズルカの原型となるリズムをもった舞踊がいくつも存在していたと考えられている。地域によって様々な呼称¹⁷で呼ばれており、また時代の推移とともに名称が入れ替わったりなどして、それぞれの関係は非常に複雑な様相を呈している。テンポも遅いものから速いものまであり、リズム・パターンのヴァリエーションもそれぞれ多種多様であったが、基本となるリズム形式の中に共通点を見出すことができる。このリズムを一般に＜マズレク・リズム＞と呼ぶ。マズレク・リズムを持つ舞踊に共通の特徴は以下の通り。

○舞踊としての特徴

- ・男女のペアが輪をつくり、行きつ戻りつしながら踊る
- ・男女のペアの単位で、あるいは全体が一つの輪になって、旋回する
- ・軽快かつ優雅なステップを踏む

○舞曲としての特徴

- ・典型的なマズレク・リズム： (4 音節)
- ・典型的なフレーズ： (6 音節)  (7 音節)
- ・アクセント強拍が通常弱拍の 2、3 拍目に置かれる
- ・5 度のドローン¹⁸

このような特徴が示すのは、マズレク・リズムを持つ舞曲がポーランド語との密接な

¹⁶ マゾフシェ地方 Mazowsze、マズーリー地方 Mazury、クヤーヴィ地方 Kujawy など。

¹⁷ 「旋回する」という意味の言葉を起源とする名称には、オベレク oberek、オベルタス obertas、オクロングウィ okragły、オブラツァニ obracany などがある。発祥地に因んだ名称には、マズーリー地方の踊りを意味するマズル mazur、クヤーヴィ地方の踊りを意味するクヤヴィャク kujawiak がある。因みに、2 拍子でシンコペーションが大きな特徴のクラコヴィアク Krakowiak はクラクフ地方の踊り、という意味。

¹⁸ ドローン：低音の持続音のこと。バグパイプなどの民族楽器の特性によって、5 度の音の幅をもつドローンが見られることが多かった。芸術音楽にもその特徴は取り入れられている。

繋がりをもっていた、ということである。農村で人々がダンスを踊るときに伴奏となったのは、多くの場合人々の手拍子と歌声だった。民族楽器¹⁹によって演奏される場合もあったが、全ての村人に楽器や演奏の技術が浸透していた訳ではないし、歌や手拍子ならば体一つでどこでも始めることができたからだ。譜例にも示したように、1フレーズは2小節分、5～8音節（音符の縦棒の数）で成り立っているが、これはポーランド語の文章において一つの意味的まとまりを構成する音節数と等しい。又、アクセントが2拍目や3拍目に移動するという現象も、ポーランド語のアクセントに関わる特性²⁰に由来している。これらのことから、マズレク・リズムを持つ舞曲は民謡として歌を伴って発展してきたということが言えるのである。

(2) マズレク・リズムを持つ舞踊の種類

上述のように各地方、農村毎に固有の＜民俗舞踊＞であった様々な踊りも、17世紀前半に首都がワルシャワに移された後、ポロネーズと同じような経緯を辿ってポーランド中のあらゆる階層に広まり、＜民族舞踊＞となっていた。その頃から、これらの舞踊のリズム・パターンの共通性から、「マズレク・リズムを持つ舞踊」を意味し、それらを総称する言葉として、＜マズレク mazurek＞という語が生まれてきたようである。「マズーリー地方の踊り」を意味する言葉であるが、語源を同じくするマズルとは区別される。「マズレクを踊る」という言い方は、マズレク・リズムを持つ舞踊のいずれか、或いは2種類以上の舞曲が融合した踊りを踊ることを意味した。

更に、マズレクの中でもとりわけマズル、クヤヴァク、オベレクという3つの舞踊が差別化され、＜民族舞踊＞として受け入れられ始めた。それぞれの特徴は以下の通りである。

○マズル mazur

- ・3/4拍子、或いは3/8拍子
- ・速いテンポ

- ・典型的なリズム： (a) 
- (b) 
- (c) 
- (d) 
- (e) 

※(a)と(b)が基本型。(c)と(d)は(b)の変化形。これらをもとに、(e)のような様々なヴァリエーションがある。いずれもフレーズ内の音節数は6～8音節。

¹⁹ ドゥディ dudy（バクバイブ）、フィドル（原始的なヴァイオリン）、バセトラ basetla（3弦のコントラバス）、ツィンバーウィ cymbaly（ツィンバロン）など

²⁰ 通常、ポーランド語のアクセントは語末から2音節目にある。なお、言語と民謡のリズムやアクセントの関係を詳説するためには音韻論について深く言及する必要があるため、ここでは割愛する。

※アクセントは通常 2 拍目か 3 拍目に置かれ、ヘミオラ²¹が現れやすい。

○クヤヴァク kujawiak

- ・ 3/4 拍子
- ・ ゆっくりとしたテンポ
- ・ 典型的なリズム：
- ・ フレーズの反復
- ・ テンポ・ルバート²²

○オベレク oberek

- ・ 3/8 拍子
- ・ 非常に急速なテンポ
- ・ 典型的なリズム：
- ・ 激しい旋回を伴う踊り

これらはそれぞれの特徴を際立たせながら共存していた。ところで、現在ポーランドには「民族舞踊 タインツェ・ナロドowe Tańce Narodowe」として公認されている舞踊がある。それが、ポロネーズ、マズル、クヤヴァク、オベレク、クラコヴァクの 5 種類なのである。このことから、マズル、クヤヴァク、オベレクがポーランドを代表する踊りとして個別に扱われていたということがわかるだろう。また、こうして名称が一般化することで、今まで地方毎に様々な呼称で呼ばれていた同じような特徴を持つダンスが次第にこの 3 つの呼び名のいずれかに統合されてゆくこととなった。

(3) <マズルカ mazurka>の成立

19 世紀に入ると、マズレク・リズムを持つ舞踊はポーランド以外のヨーロッパ諸国でも舞踏会で取り上げられるようになってきた。パリで 1809 年、フィレンツェでも 1823 年に舞踏会で踊られたという記録がある。²³

舞踏会で取り上げられたのは恐らくマズルが最も多く、クヤヴァクも踊られた可能性

²¹ ヘミオラ：3 拍子でありながら、アクセントの移動などの影響で部分的に 2 拍子であるかのように感じられる現象。

²² テンポ・ルバート tempo rubato [伊]：「盗まれたテンポ」を意味する。全体の基礎テンポを変化させずに、1 つの楽句の個々の音符の長さを伸び縮みさせる方法。マズレク全体に良く見られる現象だがクヤヴァクに顕著に現れる。 [28] p.2766 (柴田純子)

²³ [33] p.61

があるが、いずれにせよヨーロッパ諸国ではそれらの踊りを一括して「マズルカ mazurka」と呼称していた。既に見てきたように、マズルカという語はもともとポーランド語では用いられていない。ではポロネーズのようにフランス語の形容詞という訳でもないこの言葉は、どのような経緯で出現し、ヨーロッパに広まったのだろうか。

これはポーランド語の活用に答えがあった。ポーランド語で「マズレクを踊る」「マズレクを演奏する」と言おうとすると、mazurek は次のようになる。

tańczyć mazurka , grać mazurka といった具合である。下線を施した語が、mazurek を目的語の位置で用いるときの形に活用させたものである。これを「マズルカ」と発音する。舞踏会会場でヨーロッパの人々が耳にする機会の多かったのは、やはり mazurka の方だったにちがいない。そしてそのまま「マズルカ」が公に広まったのである。

これとは別に、マズーリー地方の女性を意味する Mazurka が広まった、との説もあり、多くの音楽書はこの説を採用しているが、これには賛同しにくい。というのも、言葉の形が同じというだけであまりにも脈絡がないこと、そしてポーランドでは既に mazurek という呼称が存在し、定着していたのに、新たに他のポーランド語を、しかもポーランド人ではなく外国人がを見つけ出し使い始めるという必然性が全くないからである。

ところで、ポーランドでマズレク、諸外国でマズルカと呼ばれるようになった言葉は、先に述べたようにある固有の舞踊の名を示す言葉ではなかった。厳密に言えば「マズルカ」という名前の民族舞踊は存在しないのである。あくまで、マズル、クヤヴァク、オベレクなどの個々の踊りの代わりに用いられる言葉でしかなかった。ところが、主に「マズル」のことを指してマズレク、マズルカと呼び習わしてゆくうちに、マズルとマズレク、マズルカが混同して使われるようになってきてしまった。

しかし、楽曲の一つのジャンルとして、「マズルカ」は正式な立場を得ることになる。その功労者はショパン²⁴であった。彼は、マズレク・リズムを持つ舞曲の中からマズル、クヤヴァク、オベレクの 3 つを限定し、それらの特徴を活かしながら融合することによって芸術音楽の一形式としての全く新たな「マズルカ」を完成させたのである。ただし、これは舞踊を意味しない。ポロネーズにおけるオギンスキの果たした役割同様、ショパンは「マズルカ」という舞曲に叙情詩としての性格を与えたのである。

ここで、この論文において、マズレクに関するこれらの用語を使い分けるにあたって

²⁴ ショパンは少年時代にワルシャワ周辺の農村で、民俗舞踊や民謡に直接触れた経験をもとにしてその後の作曲活動を行っている。以下はその様子を示した記述『シャファルニャ』よりの引用である。「(…)こうしたシャファルニャでの休暇中、フリデリックは、生の、オリジナルな農民音楽の独特な味わいや様式、異質な調性や和声、その勢い、生氣、そして踊ること、歌うことに没入する境地といったさまざまなことを自らの肌で知った。まさにこの時期に、彼は、マゾフシェ地方、クヤーヴィ地方の純粋な農村音楽の特質を生かした、最初のマズルカ群を作曲しているのである。シャファルニャでだけではないが、こうして出会ったポーランド農民の音楽を、ショパンは決して——遠いパリでの、その生涯の最後の時期でも——忘れることがなかった。」 [12] s.32

の方針を示しておきたい。民族舞踊、民謡としてこれらの舞曲が出てくるときは、その本来の名称、つまりマズル、クヤヴァク、オベレクという呼称を用いることにする。しかしその区別が難しかったり明瞭でない場合はマズレク・リズムを持つ舞曲として、それからポーランド人作曲家による作品で原題が「マズレク」となっているものに対して、マズレクという語を用いる。また、ショパンやその同時代人、それ以降のポーランド人以外の作曲家による舞踊の目的を離れた芸術音楽にあてる呼び名として、マズルカを当て嵌めるものとする。ただし、既に通称として定着しているものについてはこの限りではない。

(4) 芸術音楽としての発展

18 世紀末から 19 世紀前半にかけて、ポーランド分割の頃からポーランド各地の民謡や民俗文化の収集、出版が盛んに行われるようになった。その中にはマズレク・リズムによる舞曲や民謡も多く見られ、世に知られるようになった。この頃のポーランド人作曲家はこぞってこの民俗的モチーフをそのまま自分の作品に模倣した。この段階では、まだ芸術音楽の中にただ挿入されたというだけで、あまり芸術的な意味を持たない。

19 世紀以降、マズレク・リズムを持つ曲は、ポーランドにおいては何より民謡的な雰囲気をおわせる芸術的歌曲として多く用いられるようになった。この段階では、単に民謡の旋律を借用するというのではなく、リズムやハーモニーをよく消化した上で、芸術音楽として再構成したものとなっていた。先に採集、出版された民謡によって、マズレク・リズムがポーランド語を音楽表現するのに適していることを作曲家たちは肌で感じたに違いない。代表的なのは S.モニューシュコであるが、舞曲の起源のところでも触れたようにこのリズムはポーランド語の本来持つ韻律と強い関連性を持つために、ポーランドの詩に対してマズレク・リズムを用いて作曲することは最も自然な成り行きであった。逆に外国語で作曲しようとしたり、ポーランド語のマズレクを外国語に翻訳しようとする試みが殆ど不可能であったらう事は容易に想像できる。

器楽曲、管弦楽曲としてのマズレクは、ポーランド内外を問わず作曲された。18 世紀末頃は M.カミェンスキ Maciej Kamieński や J.ステファニ Jan Stefani らがオペラの中に用いた程度であったが、19 世紀に入るとピアノ曲として、あるいはオペラの中で民族的モチーフを示す手段として盛んに書かれた。ピアノ曲では、前ロマン主義からロマン主義前期にかけてのポーランドを代表する作曲家らがマズレク作品を書いているが、＜マズルカ＞として完成させ、全世界的に広めたのは前の項でも述べたようにショパンであった。ショパンの何より大きな特徴は、民謡の持つ大胆な和声法やリズム法を、自分の中で完全に消化し、自分自身が自由にそれらを用い、また新たに生み出しているということにある。

又、ポーランド以外の作曲家では、J.シュトラウス父子が＜ポルカ・マズルカ＞といういささかあやしげなジャンルを比較的早い時期（1830 年代）に書き始めている例を除くとすれば、M.グリンカ（1804-1857 年）のオペラ『イワン・スサーニン』（1836 年）

の出現まで、マズレクとして見るべき作品は少ない。19 世紀後半に入ると、ロマン主義作曲家、とりわけ東欧の国民楽派と呼ばれる音楽家たちによって書かれた作品を多く見ることができる。

(5) シンボルとしてのマズルカ

マズレクがマズル、クヤヴァク、オベレクなどの舞曲から国外にマズルカとして知られ、芸術音楽にまで発展する過程の中で、マズレクにもポロネーズと同じようにある意味付けが行われてきた。

例えばムソルグスキーはオペラ『ボリス・ゴドゥノフ』（1872 年）の中で、ポーランド軍がロシア皇帝に対して立ち上がろうとする戦いの場面で、マズルカを用いている。これは何も、ムソルグスキーの気まぐれでたまたまマズルカが選ばれたのではない。その場面で敢えてマズルカを用いるだけの理由があったのである。

18 世紀末、ポーランドが独立を失って間もなくの 1797 年に、「ドンブロフスキのマズレク」²⁵が成立している（これについては第 4 章に詳述）が、これを筆頭に、マズレクによる軍歌、あるいは愛国歌が多く現れ、ポーランド人に親しまれただけでなく、外国にも広く知られていたのである。マズレクはポーランド民族の闘争のシンボルであった。

またこれとは対照的に、戦争に翻弄される農民たちの悲哀を歌った民謡的歌曲の中にも、マズレクは多く用いられた。これも、19 世紀ポーランドの現実を表したものであって、軍歌としてのマズレクと表裏一体の関係にあるといえる。

次の章以降、ロマン主義時代においてポロネーズ、マズルカがこうしたシンボルとなっていた背景と過程を詳しく検証していく。

第 2 章——時代背景

この論文で取り上げるのは主に 19 世紀、ロマン主義の時代であるが、ロマン主義を導くもう少し前の時代からの歴史的背景、文化史的背景、音楽社会の背景を概観する。

1 ——歴史的背景

14 世紀末以来のヤギェウォ朝時代に、ポーランドはその最盛期を迎えた。ポーランド王国とリトアニア大公国とが同君連合を結んだことで、その領土は現在のポーランドのおよそ東側半分から、現リトアニア、ベラルーシ、ウクライナの一部を含む、東欧の大国となった。更に 1569 年の<ルブリンの合同>によって王国と大公国が対等な関係にある一種の連邦国家となり、その関係は 1791 年まで続くことになる。この大国の政治的、

²⁵ 楽譜：巻末資料Ⅱ

文化的中心を担っていたのがポーランドのシュラフタであった。16 世紀はポーランドの黄金時代と呼ばれ、シュラフタ共和制のよりの繁栄は後世までポーランドの最も輝かしい理想像として表現されることになる。

しかしその黄金時代も束の間、国王の空位期や周辺国による相次ぐ大規模な侵略（いわゆる＜大洪水＞など）、また強大な権力を持つようになったマグナートの寡頭政治などによって国力は疲弊し、シュラフタたちの足並みも乱れ、18 世紀にはポーランドはいつ侵略されてもおかしくない状態になっていた。スタニスワフ・アウグスト・ポニャトフスキ Stanisław August Poniatowski（在位 1764-95 年）はポーランド建て直しのための改革を試みるも、ほどなくポーランドは周辺列強のロシア、オーストリア、プロイセン 3 国によって 1772、93、95 年と 3 回にわたって分割されてしまう。²⁶

そういった受難の時代にも、丁度時期を同じくしていたフランス革命やアメリカ合衆国憲法成立の影響を受けて 1791 年には＜4 年議会＞で近代的な成文憲法の＜五月三日憲法＞が制定されたり、又その体制再建を求めて 1794 年にはクラクフで T. コシチュエシコ Tadeusz Kościuszko（1746-1817 年）が蜂起を起こしたりしたが、期待していたフランスからの援軍が得られず敗北し、ついにポーランドという独立国の名は地図上から姿を消すことになってしまった。

これ以降、ポーランドの独立を目指す動きには大別して二つの勢力があった。一つには、ロシアと協力することで、ポーランドの政治的、文化的立場を盛り立てていこうという A. J. チャルトリスキ Adam Jerzy Czartoryski を中心とした保守派であり、もう一つはロシアに真っ向から対抗し、民衆が一斉に蜂起を起こすことで独立を手に入れようというポーランド・ジャコバン派であった。その代表格と言えるのが、1794 年の蜂起の後フランスに逃れた J. H. ドンブロフスキ Jan Henryk Dąbrowski（1755-1818 年）である。彼は同じく国外に逃れたポーランド兵たちを率い、ナポレオンのもとに 1797 年＜ポーランド軍団＞を結成した。彼らはやがてポーランドへ武装帰還することを夢見、多くの戦争で活躍をとげた。

分割後、3 国はポーランド領に対しそれぞれ異なった政策をとったが、いずれも急速な同化を図った。公用語としてのポーランド語は厳しく使用を制限された、などである。

占領下のポーランド人にとって希望となったのは、フランスの将軍ナポレオンの進撃であった。ナポレオン戦争の勝利によって、ポーランドは 1807 年＜ワルシャワ公国＞というささやかな自治領を回復した。小さいながらもポーランド人による政府と軍隊を持ち、ポーランド復活の足がかりとなるべき大きな意味を持つ国家であった。

しかしナポレオンの敗北と共に束の間の独立も失われることになった。1814 年から 15 年にかけて行われたウィーン会議後、ロシア皇帝を国王とし、ワルシャワ公国の大部分を再興する形で＜ポーランド王国（会議王国）＞が定められたのである。一見民主的な憲法が制定されたが、それが殆ど名目に過ぎず非民主的な支配体制がしかれ、それに反

²⁶ 地図：巻末資料Ⅲ

対してロシアからの独立を求めるワルシャワ士官学校の士官候補生たちによって 1830 年 11 月 29 日、ワルシャワで蜂起が起こされた。しかし、大量のロシア軍の介入を受けて 31 年 9 月、蜂起は失敗に終わる。そしてこの後、蜂起に関わった多くのポーランド人知識人が国外（その多くはパリ）へ亡命する＜大亡命＞を引き起こした。この結果、独立運動の指令部はパリへ移ることになった。

他方、オーストリア領の＜クラクフ共和国＞は、ウィーン会議後自治を許されて分割下にある旧ポーランドの 3 地域の中では最も自由があり、ポーランドの知的生活を守った地域であった。しかし徐々に強まってきたオーストリアの干渉に反対して、ポーランド再建を目指して 1846 年、蜂起が起こされた。11 月蜂起は事実上、シュラフタ階級が自らの利権を守るための反乱であったのに対し、今回は農民解放を打ち出して農民を味方につけようとしたが、これは实际的な結果を見ないまま収束し、オーストリア領に併合されてしまった。しかしこの時掲げられた農民解放のスローガンは 1848 年革命²⁷ や 1 月蜂起の先駆けとなった。

同様にウィーン会議後、プロイセン領では＜ポズナン大公国＞が自治領とされたが、これも 1848 年の蜂起後に自治権を否定されてしまう。

1855 年以来、ロシア帝国内でニコライ 1 世の死やクリミア戦争が起こり支配体制に緩みが見えてきたことから、この機会に乗じて 11 月蜂起以前の体制を取り戻そうというデモ活動が 1860 年頃からワルシャワで始まった。61 年にはワルシャワの市街で最初の犠牲者が 5 名発生した。戒厳令がしかれたが、逆にこれが火に油を注ぐ結果になり、1863 年、蜂起が開始された。農民たちを味方につけるために農地解放令が出されたが、期待されたほどの効果を得ず、場当たりの戦闘を強いられた。期待された西欧列強の介入も得られず、結局 1864 年 4 月、蜂起は収束される。

この後、ロシア領ポーランドでは反動として 1870 年以降、これまでの蜂起の歴史に批判的なポジティヴィズム運動が起こる。より实际的な活動で国力を高めてから独立を求めよう、という動きであった。又、ドイツ領下では新たなナショナリズム運動が起こる一方、オーストリア領では普墺戦争で敗北したオーストリアが支配体制を維持するための妥協がはかられ、大幅な自治が認められることとなった。

2——文化的背景

スタニスワフ・アウグストの在位期は、一般にポーランドにおける啓蒙時代と呼ばれ、その政治情勢の不安定さとは裏腹に、教育の整備や文化施設（劇場など）の創設、図書館の開設など文化活動が活発に行われた。例えば教育面では、ポーランドは二つの学校

²⁷ 1848 年革命：＜諸民族の春＞とも呼ばれる。フランスの 2 月革命、ドイツの 3 月革命など、ヨーロッパ全体の革命を総称したもの。フランス革命の理念に新たな階級闘争が加わったことで、民族解放と農民解放の利害の対立などを生み、革命の主体がブルジョア階級から労働者や農民へと変化していった。

区に分けられ（王国側とリトアニア側の二つ）、その頂点にはクラクフとヴィルノに総合大学があった²⁸。ワルシャワの^{テアトル・ナロード・ヴィ}国民劇場²⁹も 1779 年に開設されるなど各都市に劇場が創られ、初のポーランド・オペラの初演などをはじめとして演劇やオペラなど舞台作品が盛んに上演されるようになった。

この頃の文化的傾向としては、これまでの＜サルマチア主義³⁰＞が時代遅れの保守主義として排され、外国主義がもたらされた。西欧の洗練された古典主義を好む傾向であった。

——旧式の口髭をつけ、頭は半分ほど刈りあげ、コントゥシュを着、半トルコ風の流行を追い、ラテン語で熱弁をふるう紳士気取りの人々は少なくなり、鬘をかぶり、フランス語をしゃべりフランス風の衣装を着てめかしこんだ外国かぶれの人々の存在が増えた。とりわけマグナートの中にはコントゥシュよりも、鬘をつける方を好んだものが多かった。——³¹

しかし三国分割が完了する頃から流行に変化がおこった。国家喪失の危機に際して徐々に民族意識が芽生え、外国のものよりも土着のものを重視する傾向が現れるようになり、民俗慣習の復帰が行われた。進歩的な人々の間ではコントゥシュが再び復活することになる。

この時代を代表する文人は I. クラシツキ Ignacy Krasicki (1735-1801)³²や H. コウオンタイ Hugo Kołłątaj (1750-1812 年)³³、S.W. スタシツ Stanisław Wawrzyniec Staszic (1755-1826

²⁸ [30] v.1 p.362

²⁹ 国民劇場 Teatr Narodowy : 1765 年、スタニスワフ・アウグストの命で開かれ、1779 年にはワルシャワのクラシンスキ広場に専用のホールを開設した。ポーランド語での上演を目的とした初の公立劇場であった。1807 年に国民劇場と正式に名付けられる。S. ボグスワフスキや L. オシンスキが監督を歴任する。1833 年に劇場広場に移設され、テアトル・ヴィエルキに併合される。 [21] s.1176

³⁰ サルマチア主義（サルマティズム） : 16 世紀後半から 18 世紀前半にシュラフタのあいだで支配的であった伝統主義的な政治意識、社会意識、生活態度、文化的嗜好などの総称。古代の騎馬遊牧民をシュラフタの祖先であるとし、又ヤギェウォ朝時代の版図をサルマチアと同一視した。さらに、＜キリスト教の防壁＞という考えが加わり、ポーランド的な独自性の主張につながった。トルコ風の衣裳のコントゥシュもサルマティズムの一つの現れ。 [28] p.163-164（宮島直機）

³¹ [30] v.1 p.356-357

³² I. クラシツキ Ignacy Krasicki (1735-1801) : 啓蒙時代の代表的作家。

³³ H. コウオンタイ Hugo Kołłątaj (1750-1812 年) : ポーランド分割期に革命運動に奔走。1888 年に招集された 4 年議会では多くの改革案や法案を起草した。1894 年のコンチューシュコの蜂起では＜ポワンツェ宣言＞で農民の地位改善を打ち出した。

年)³⁴、J.U.ニェムツェヴィチ Julian Ursyn Niemcewicz (1758-1841 年)³⁵、＜ポーランド演劇の父＞W.ボグスワフスキ Wojciech Bogusławski (1757-1829 年)らが挙げられる。

1795 年にポーランドが完全に独立を失ってしまうと、人々は民族としての拠り所をもう「形式」としての国家の存在ではなく、「内容」として自らの中に内在する言語（ポーランド語）、フォークロア、文学に求め始めるようになった。

——消滅に脅かされている民族は、少なくとも過去の遺品を救出し、教育を促進させ、その文化的財産を保存すべきであった。——³⁶

民族としての自覚を持つためにフォークロアに民族性を求める傾向は 19 世紀にヨーロッパ各地で起こるロマン主義全体に共通のことであるが、国の存在を失ったポーランドにおいてはその度合いが他の国々よりも強かったといえる。

又、文化を支える社会基盤も他のヨーロッパ諸国とは少し様相を異にしていた。それらの国々でロマン主義運動の担い手となったのは豊かになった新興ブルジョア階級であったが、ポーランドでは、無論ブルジョア階級もそれなりに育ってはいたが、むしろ依然として中小のシュラフタが指導的役割を果たしていた。

文学におけるポーランド・ロマン主義はアダム・ミツキェヴィチ Adam Mickiewicz (1798-1855 年)の詩集の刊行(第 1 巻は 1822 年)に始まると言ってもよい。ロマン主義はそれまでの厳格な形式と決別し、古典派の冷たい理性に代わって感情で対抗していた。又、他の西欧諸国とはちがってポーランド・ロマン主義は、中世の騎士道崇拜をはぐくまず、マグナートに対して激しい憎悪をいだき、自由を求めていた。ロマン派の指導的理論家マウルィツィ・モフナツキ Maurycy Mochnacki は、1830 年の著書『19 世紀のポーランド文学について』の中で、ロマン主義の主要な目的の一つは民族意識の覚醒であるとはっきり述べている³⁷。

1815 年のナポレオンの敗北によってワルシャワ公国の独立を再び失い、新たな失望をもたらされた人々は、ナポレオン時代の輝かしい記憶に魅せられていた。ミツキェヴィチはこれを強く意識し、亡命先のパリで、ワルシャワ公国時代の様子を『パン・タデウシュ Pan Tadeusz』に表現した。この希望に満ちた年月の思い出は、将来長い間、ポーランド人たちが最後には成功するのだ、と信じるための拠り所となった。

——革命的イデオロギーはほんの少数の若い知識人にしか受け入れられなかったが、

³⁴ S.W.スタシツ Stanisław Wawrzyniec Staszic (1755-1826 年) : 4 年議会や五月三日憲法制定に貢献。

³⁵ J.U.ニェムツェヴィチ Julian Ursyn Niemcewicz (1758-1841 年) : 詩人、劇作家、小説家、歴史家、時事評論家、翻訳家。寓話や喜劇を政治ジャーナリズムに持ち込んだ。

³⁶ [30] v.2 p.21

³⁷ [30] v.2 p.61

ロマン主義の詩はすぐに教育ある人たちの心や気持ちをとらえた。——³⁸

このミツキェヴィチに代表されるように、1831年、11月蜂起が鎮圧されたことで、ポーランド人の重要な文化人が国外へ亡命する〈大亡命〉が引き起こされた。これによってポーランドは文化的にも政治的にも、活動の拠点がポーランド領内と亡命地に大きく二分されることになった。多くの文人たちの亡命先となったパリではミツキェヴィチと並んで重要な詩人 J. スウォヴァツキ Juliusz Słowacki (1809-1849 年)、Z. クラシンスキ Zygmunt Krasiński (1812-1859 年) が、歴史・政治思想の分野ではヨアヒム・レレヴェル Joachim Lelewel (1786-1861 年) が活躍し、音楽の分野ではフルィデルィク・ショパン Fryderyk Chopin (1810-1849 年) がサロンの人気者となった。彼らはそれぞれの分野で、ヨーロッパにポーランド民族の悲劇を語り、共感を得ると共に、ヨーロッパから政治的、歴史的、文化的な面で新しい国民意識の基礎となる思想を得た。

一方、ポーランド国内では 11 月蜂起後、分割諸国による支配体制が強化され、文化活動も検閲などによって厳しく制限された。しかし、クラクフを除いてすべての高等教育機関が閉鎖されたにもかかわらず、詩、音楽、絵画、人文科学などの芸術の分野でかつてないほどの業績をあげた。ミツキェヴィチらの作品も地下出版されたりするなど、決して文化的に取り残されていた訳ではなかった。その陰には、国内に留まったポーランドの文化人たちの絶え間ない努力と、検閲との闘いがあった。例えばスタニスワフ・モニューシュコ Stanisław Moniuszko (1819-1872 年) は、演奏旅行や留学を除けばその全ての活動をロシア治下のポーランド国内で行い、ツァーリの禁令や検閲に翻弄されながらもポーランド語でポーランド人のための音楽を作り続けたのである。

そして新任のロシア総督アレクサンドル二世がやってきたことによって、「全体的な政治の路線は以前よりも自由主義的なものとなり、(…) 検閲制度もゆるめられた」³⁹ことで、「1850 年代にワルシャワはポーランドの知的生活の主要中心地としての地位をいま一度回復した」⁴⁰のであった。

3——音楽社会の背景

「ポーランド音楽史上、ロマン主義からモダニズムへの発展の時期はフルィデルィク・ショパン Fryderyk Chopin (1810-1849 年) の作品に始まり、カロル・シマノフスキ Karol Szymanowski (1882-1937 年) の活動で終わりを告げる」⁴¹とされている。この二人の作曲家の生没年を採って 1810～1937 年をポーランドの音楽におけるロマン主義およびモダニズムの時代とする見方もある。しかしこの 100 年以上に及ぶ時の経過の中には、11 月

³⁸ [30] v.2 p.61

³⁹ [30] v.2 p.124

⁴⁰ [30] v.2 p.120

⁴¹ [32] p.75

蜂起や 1 月蜂起、第一次世界大戦など歴史上の重要な事件が含まれており、もう少し細かい時代の区分が必要ではないかと思われる。ところが当時のポーランドがそれぞれ全く異なる政治方針を採る三国の分割占領下にあったという理由が、時代様式を一括りに区分することを非常に難しくしている。又、文学におけるミツケヴィチの詩のように様式をはっきりと区分する指標となるべき作品が存在しないために、年号を厳密に特定することも困難になっている。

このような複雑な時代背景にあって、後天的に後世の人々が歴史を鳥瞰する中で見出した「様式」というものを区分し規定することはそれほど重要な意味を持ち得ず、又筆者としても様式の区分の中にそれぞれの作曲家、作品を押し込める意図はまったく持たない、ということを予め宣言した上で、ここでは便宜的な様式の時代区分を行うものとする。主にポーランド史の区分に従って、スタニスワフ時代を＜啓蒙主義＞、三国分割以降、11 月蜂起発生の 1830 年頃までを＜前ロマン主義＞、それ以降 1863 年の 1 月蜂起頃までを＜ロマン主義前期＞、またそれ以降を＜ロマン主義後期＞とする。啓蒙主義と前ロマン主義の間に挟まる 1772 年から 1795 年にかけてのポーランド分割の時期をどちらに含めるかは、今なお筆者の頭を悩ませている問題であるが、前ロマン主義が啓蒙時代からロマン主義への橋渡しの時代であるという位置付けのもと、厳密な時代区分の規定は避け、現れた楽曲にロマン主義的傾向が見られるか否かで適宜判断していくことにしたい。

(1) 啓蒙主義

18 世紀後半は、ヨーロッパ中で W.A.モーツァルトや初期の L.v.ベートーヴェンら古典派のオペラや器楽曲が盛んに演奏され、ポーランドもその影響を受け始めていたが、ポーランドにおける古典的器楽曲は、既に民謡のリズムや旋律を用いている所に大きな特徴がある。

当時、他のヨーロッパ諸国と同じようにポーランドの芸術音楽を支えていたのはマグナートら、裕福なパトロンたちであった。彼らの宮殿では宗教儀式や社交的な行事が頻繁に行われ、そういった場での音楽の需要に応えるために、お抱えの楽団（多くの場合オーケストラ）を擁していた。ヨーロッパ中から彼らの宮殿を訪れる客人たちは、そこで奏でられるポーランド音楽の調べを耳にし、またその伴奏に乗って舞踏会を楽しんだ。当然それらの音楽中にはポロネーズやマズルカのリズム、旋律も頻繁に現れ、そこからヨーロッパ中にこれらの舞曲の名が知れ渡るようになったのだ。その過程は第 1 章で見てきた通りである。

この時代に好まれていた音楽ジャンルの筆頭に挙げられるのはオペラであった。ワルシャワのオペラ劇場や貴族の宮殿がその舞台を提供していた。レパートリーは外国のオペラ団を招いてのイタリアのオペラ・ブッフアやフランスのコミック・オペラなどが中心であった。当時のポーランドでは多くの場合、オペラは「抒情詩やドラマの一種」と

しかみなされておらず、ポーランド産の作品がなかったのである。しかしやはり外国語のレパートリーだけでは広範な支持を得ることができず、前ロマン主義の時代にかけて徐々に、ポーランド国民オペラや、外国のオペラをポーランド語に翻訳しての上演⁴²も登場してくるようになった。

スタニスワフ時代の重要な職業作曲家にはM.カミェンスキ Maciej Kamieński (1734-1821 年)、J.ステファニ Jan Stefani (1746-1829 年) W.レッセル Wincenty Lessel (1750-1825 年頃) などがいる。また、アマチュア作曲家も大きな役割を果たした。代表的なマグナートのディレクタント作曲家としては、ミハウ・カジミエシュ・オギンスキ Michał Kazimierz Ogiński (1728-1800 年)、彼の甥のミハウ・クレオファス・オギンスキ Michał Kleofas Ogiński (1765-1833 年)、アントニ・ラジヴィウ Antoni Radziwiłł (1775-1833 年)⁴³、ホラント Jan David Holland などが挙げられる。

このうち、初期のポーランド・オペラの担い手としてはカミェンスキや両オギンスキが挙げられる。1778 年には最初のポーランド・オペラ⁴⁴ が国民劇場で上演された。しかしこの頃のポーランド・オペラは農村を舞台にした題材こそ民族的だが、内容としては民族様式とは言い難いものであった。しかし歌の部分にはマズレクやクラコヴァク、ポロネーズなどの旋律が聞かれた。音楽内容にフォークロアを盛り込んだという意味で最初の国民オペラと言えるのは、ステファニの『偽りの奇跡、あるいはクラクフ市民と山人たち Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale』(1794 年、ボグスワフスキ台本)であった。

オペラ以外の歌曲の分野では、都市や農村で歌われる社交歌で祝宴歌、愛国歌、感傷的恋歌に大別でき、集団によって無伴奏で歌うことのできるものが多かった。五月三日憲法やコシチューシュコ蜂起にまつわる愛国歌も多く作曲され、その多くは『ドンブロフスキのマズレク Mazurek Dąbrowskiego』(第4章に詳述)に代表されるように、マズレクやポロネーズの旋律によるものであった。

器楽では、1770 年以降交響曲に古典派の形式にのっとった作品が現れ出す。ある楽章がポロネーズやマズレクで書かれる例も見られ、早くも民族様式が形成され始めていた。室内楽も同様の傾向を示していたが、特筆すべきはピアノ曲において、既に舞踏用でない音楽としてポロネーズが発展し始めていたことである。ミハウ・クレオファス・オギンスキの「祖国よさらば Pożegnanie ojczyzny」(1794 年頃)のメランコリックでセンチメンタルな雰囲気曲想は前ロマン主義の時代を通してポロネーズの作風に強い影響力を持った。

⁴² 例えば、W.A.モーツァルトのオペラ『後宮からの誘拐』は、ウィーンでの初演(1782 年)のわずか1年後にはボグスワフスキの翻訳による台本で舞台に乘せられている。

⁴³ ラジヴィウ公のオペラは、後にショパンがそのできばえの素晴らしさを称賛しているほどであった。

⁴⁴ ボグスワフスキ台本、カミェンスキ作曲『幸せな貧乏人たち Nędza uszczęśliwiona』(1778 年)

(2) 前ロマン主義時代

18 世紀末から 19 世紀初頭にかけて、ポーランドの独立喪失と共にそれまで芸術の保護者であったマグナートやシュラフタが没落してくると、ブルジョア階級がその立場を引き継いだ。この下地は既に啓蒙主義時代から準備されており、都市に創設された公共の劇場⁴⁵が大きな役割を果たしていた。

この時代の重要な作曲家は、J.エルスネル Józef Elsner(1769-1854 年)⁴⁶、F.レッセル Franciszek Lessel (1780 頃-1838 年)、K.クルピンスキ Karol Kurpiński (1785-1857 年)、M.シマノフスカ Maria Szymanowska(1789-1831 年) J.ダムセ Józef Damse(1789-1852 年)、K.リピンスキ Karol Lipiński (1790-1861 年) などである。

ポーランド・オペラの分野で、啓蒙時代以来の民族様式を更に深めたのはエルスネルやクルピンスキであった。文学で徐々に民衆性・ファンタジー・民族性・伝承への傾向が見られたのと同じように、台本にもこうした典型的なロマン主義的モチーフが取り入れられるようになった。歴史的出来事を扱ったものや、幻想的、魔術的なテーマが前面に出てきた。フォークロアを表現するために民俗的なモチーフが、農村や都市の音楽、教会音楽など広範な領域から取り入れられた。音楽的内容も序曲とオペラの音楽のモチーフが密接な繋がりを持ち、オペラの形式がより完成した。

歌曲の分野では啓蒙時代の無伴奏歌曲の下地の上に、ピアノ伴奏付きの独唱曲が多く生み出された。歌曲の新しいジャンルで、西欧のバラードに相当するドウマ *duma* という形式が生まれ、ニェムツェヴィチの『歴史歌曲集 *Śpiewy historyczne*』(1816 年)⁴⁷に収められた歌曲に用いられている。マズレクやポロネーズ風の歌曲も多く、この段階でこれらの舞曲は実用的性格から美的なものへと変化を遂げていった。11 月蜂起に際して歌われた軍歌、愛国歌の中にもこれらのリズムが見られる。「五月三日のマズレク *Mazurek Trzeciego Maja*」(ショパンの作曲と見られている)、「コシチューシュコのポロネーズ

⁴⁵ 国民劇場 *Teatr Narodowy*、ワジェンキ公演の野外劇場など。又、ワルシャワの他にもクラクフ、ヴィルノ、ポズナンなど主要都市で公共のオペラ劇場が誕生した。

⁴⁶ J.エルスネル Józef Elsner (1769-1854 年) : 作曲家、教育者、指揮者。ルヴフやワルシャワ国民劇場の指揮者を務めたり、ワルシャワ音楽院の院長になるなど、ポーランド音楽界の指導者的役割を果たす。後に中央音楽学校の学長となり、F.ショパンを教育した功績は大きい。

⁴⁷ 『歴史歌曲集 *Śpiewy historyczne*』(1816 年) : ポーランドの歴史的出来事を詩の形でまとめあげた作品で、教育的、社会的目的がこめられていた。ポーランド人にとってミツキエヴィチの『パン・タデウシュ』(1834 年)の出現まで、民族の教科書とも言えるものであった。1786 年から 1814 年に亘って、F.レッセル、クルピンスキ、シマノフスカなどこの時代を代表する職業的作曲家、及び多くのアマチュア作曲家らが音楽をつけ、1816 年に出版される。それ以来、19 世紀の間中多くのポーランド人に愛好された。民謡的な親しみやすいメロディと共にポーランドの歴史を理解することができるという二重の意味で優れた作品であった。

Polonez Kościuszki」⁴⁸などがある。しかしポーランドの内情に鑑みて、これらの歌曲を歌うことは公には禁じられていたに違いない。カンタータや教会音楽の分野でもフォークロア導入の傾向は同様に見られ、教会にもポーランド舞踊のリズムが響き渡っていた。

器楽の面では、交響曲に描写的標題音楽と演奏会用序曲を好む傾向が見られた。コンサートの普及や音楽教育⁴⁹の充実による演奏技術レベルの向上によって様々なソロ楽器のためのヴィルトゥオーゾ的協奏曲も増えた⁵⁰。

一方では音楽愛好家向けの作品も多く書かれるようになった。18 世紀後半に始まった産業革命後、ピアノがブルジョア階級に急速に普及する⁵¹。音楽を享受する場が、劇場からより小さな空間へと拡大する準備が整いつつあった。それと同時にサロンや家庭用のピアノ曲、室内楽曲が大量に書かれてくる。ポロネーズに少し遅れて、このころから「小舞曲」作品の中にマズレクが見られるようになってきた。シマノフスカが代表的作品を残している。しかし技巧は施されても、マズレクはポロネーズと比べると、やや芸術音楽への移行が緩やかで、比較的元来のままのリズムや旋律が形を崩すことなく保たれ、多分に民衆性を有していた。

分割後のポーランド、とりわけワルシャワにおいて音楽のこうした繁栄が見られたのはなぜであろうか。それは当初プロイセン治下にあったワルシャワを、プロイセン政府がベルリンに次ぐ大都市として発展させようとし、経済・文化活動ともに活発な活動が行われたために可能となったのである。プロイセン政府顧問として 1804～1807 年までワルシャワに滞在したドイツ・ロマン主義文学および音楽を代表する E.T.A.ホフマンは指揮者・作曲者として活躍し、ワルシャワ音楽協会を設立し、ポーランドの音楽界に大きな影響を与えた。

⁴⁸ メロディ自体は 1770 年代にコシチュシュコ自身によって作曲されたものであるが、現在にまで伝わる歌詞がつけられて愛国歌として歌われたのは 11 月蜂起の頃であった。

⁴⁹ 1810 年にボグスワフスキによって設立された国民劇場付属演劇学校に、声楽と器楽のコースが設けられた。1817 年には音楽演劇学校に改編され、J.エルスネルが教鞭を執った。ショパンもここで学んでいる。

⁵⁰ ヴァイオリンのヴィルトゥオーゾであったリピンスキは 1818 年、パガニーニと演奏試合をし、パガニーニにひけを取らないヴァイオリニストとして知られた。

⁵¹ ピアノの普及が音楽界にもたらした影響は絶大であった。ピアノの技術的、色彩的価値が受け入れられ、ロマン主義時代に向けて技法や表現の面で大きな進歩をとげ、あらゆる音楽ジャンルの発展の基礎となった。又ピアノは、ピアノのために書かれた曲の演奏の他に、現代のオーディオ再生機器に類するような役割も果たしていたと考えられる。複雑かつ長大化の傾向にあった交響曲はコンサートだけではなかなか理解されなかったが、連弾などのピアノ譜にアレンジされ、サロンや家庭で繰り返し親しまれることで多くの聴衆に受け入れられたのである。より実効的な効用としては、ピアノ用の楽譜の出版は作曲家に約束された収入をもたらす、ということがあげられる。

そして 1807～1815 年にかけてのワルシャワ王国時代は、ポーランド文化がさらに花開いた時期であった。音楽教育についてはエルスネルが 1817 年に設立した音楽演劇学校を 1821 年に「音楽院」に改編するなど、高等音楽教育の場が設けられた。

(3) ロマン主義前期

11 月蜂起後に起こった「大亡命」の影響で、ポーランド音楽の発展も大きく二分された。一方は主な亡命地であったパリにおいて、もう一方は三国分割下にあるポーランド国内においてである。

11 月蜂起以降、ロシアの圧政下のポーランドでは国民劇場も自主的な活動を禁じられ、ワルシャワの大劇場「テアトル・ヴィエルキ Teatr Wielki」⁵²も閉鎖された。ポーランド人による作品の上演も殆ど禁止され、外国の作品が許可されただけであった。エルスネルが教鞭を執っていたコンセルヴァトリウムも 1830 年に閉鎖され、音楽活動は個人的な家庭内でのアマチュア演奏家によるコンサートや、個人指導による音楽教育に頼らざるを得なくなった。オーストリアやプロイセンの支配下のポーランドもロシア領よりましであったものの、11 月蜂起以降、締め付けが厳しくなったことに変わりはない。それにもかかわらず、モニューシュコのアペラなど重要な作品が盛んに生み出されたのは事実であり、その裏には厳しい情勢下であってもポーランド文化を守り育てようという芸術家たちのあくなき闘いやかけひきがあった。

ところで、ロマン主義時代のオペラの発展は芸術の一分野としての音楽の持つ意味の変容と結びついている。ポーランド・ロマン詩人の重要な作品の中にその顕著な例を見ることができる。ミツキエヴィチは『父祖の祭り』（1823 年）の第 2 部において、オラトリオやカンタータの台本となりうる音楽的表現を実現した。司祭と少女の対話は「デュエット」の、少女の詠は「アリア」の、モノローグは「レチタティーヴォ」の要素を持っていた⁵³。又、ミツキエヴィチ自身、ロマン主義オペラの発展に大きな役割を果たした C.M. ヴェーバーの『魔弾の射手』（1821 年）の合唱部分をポーランド語に翻訳するなど、音楽と文学との融合であるオペラへの関心を高めていた。クラシンスキは「音楽は人間の持つ最高次のことばだ」と言っている。ロマン主義者にとって音楽は最高の感情表現の芸術であった。音楽は「至高の芸術」、
「あらゆる芸術の源」だとする見方によって音楽と他の芸術との結びつきが強まったのである。文学と音楽とが手を結び合ったことで、ロマン主義時代にはオペラ作品が多く生まれることとなったのである。⁵⁴

⁵² テアトル・ヴィエルキ Teatr Wielki : 1825 年から建設が始まり、1833 年に公開された。wielki は「大きな」を表すポーランド語で、多くの邦訳では文字どおり「大劇場」と表記されている。しかし規模として「大きな」劇場、という意味で同じ語が用いられた場合に混同するおそれがあるため、この論文ではテアトル・ヴィエルキを採用した。

⁵³ この部分は後にモニューシュコによってカンタータ『幽霊 Widma』（1865 年）として曲がつけられた。

⁵⁴ [26] s.638 (Eugeniuz Sawrymowicz)

19 世紀に入ってからポーランド音楽で最も本質的な要素として評価されていたのは、民族的特質であった。それは主にポロネーズ、マズル、クラコヴィアクに限られている。19 世紀以前から、こうして採集された民謡に含まれるような舞踊のリズムや旋律はポーランドの音楽作品の中に取り入れられてきたことを上で見てきたが、ロマン主義時代を迎え、音楽活動も決して自由ではない状況の中であって、それらはより徹底的な形で、民族精神のシンボルとして機能していくことになる。

この時代の作曲家としては、フルィデルイク・ショパン Fryderyk Chopin (1810-49 年)、オスカル・コルベルク Oskar Kolberg (1814-1890 年)、スタニスワフ・モニューシュコ Stanisław Moniuszko (1819-1872 年) の 3 人が最も重要であるが、この 3 人は、それぞれの分野でシンボルとしての舞曲の発展に強く関わっている。

フォークロアの収集、芸術への導入の分野における一番の功労者はコルベルクである。彼の全集は 1856 年に第一巻が刊行されて以来、数十巻に及ぶ偉業となった。収集した民謡の数はおよそ 2 万 6 千曲にも及ぶ⁵⁵。彼の他にも多くの人々が、分割前のポーランドの版図中のあらゆる地方の民謡やフォークロアを採集、出版し始めた。当初はこうして採集した民謡に伴奏などの加工を施して出版するのが常であった。しかしコルベルクは、民謡は本来農村の生活全体に溶け込んでおり、フォークロアと不可分のものであることを見出し、フォークロアと共に採集されたそのままの形で発表するようになったのである。これほどの業績は世界的にも他に類を見ない。

ピアノ曲の分野ではショパンが最大の功績を残した。彼の作曲様式はロマン派に区分することを躊躇う音楽学者もいるほど、独特で閉じたものである。＜ピアノの詩人＞と呼ばれる所以は、その表現の豊かさにある。ショパンのもとではポロネーズやマズルカも変化を遂げた。それまでポーランド舞曲で最後まで原型を保っていた、伴奏型、リズム法、アゴーギクが全面的に豊かになった。次いでマズレク形式——マズル、オベレク、クヤヴァク——の統合が生じ、また更に異なる舞曲との統合までもが生じ、舞曲は舞踏詩へと発展を遂げたのであった。

ショパンは 1830 年の 11 月蜂起を間近に控えた頃、20 歳でポーランドを離れ、パリに亡命し二度と祖国の地を踏むことはなかったが、あくまでもポーランドの作曲家であり続けた。ポーランドの抑圧された社会でなく、パリの自由な空気の中たればこそ、豊かなポーランド文化を育み、世界に知らしめることができたのだ。ところが、今では殆ど想像しがたいことだが、当時、ショパンがパリで活躍していた頃、彼の作品はポーランド国内において殆ど知られていなかった。彼のポーランド時代にワルシャワなどで頻繁にコンサートが行われていたことを思うと、亡命以降、彼の作品が殆どポーランド人の耳に触れることが無かったのは不可解であり、また非常に残念なことであるが、政治情勢がそれを許さなかったのであろう。ショパンの死後、徐々にポーランドでも彼の作品が演奏されるようになり、今では勿論、ポーランドを代表する作曲家として称えられて

⁵⁵ [32] p.133

いるが、19世紀当時、ショパンはまさに、ヨーロッパでヨーロッパに向けてポーランドを語った音楽家であった、とすることができる。

そして方や、ポーランドで、ポーランド人のためにポーランド語を語り続けたのがモニューシュコである。ショパンは作曲の対象をほぼピアノだけに向けたと言ってもよいが、モニューシュコはジャンルを問わずあらゆる作曲を手がけた。その中でも生涯を通して作曲し続けたのは、オペラ、独唱、カンタータなどの歌曲の分野であった。

彼のオペラは全ての作品において、音楽と文学テキストとの調和が図られている。アリアと重唱ものもバランス良く配置されている。メロディの発想の豊かさも彼の作曲を支えており、台本の心理的内容を良く表している。『ハルカ Halka』と『幽霊屋敷 Straszny Dwór』は民族様式の傾向で目ざましい音楽的成果をあげた。ドラマ性に満ち、アンチ・シュラフタ的な内容の『ハルカ』は音楽に民俗、民族的な伝統と結びついた内容を織り込むに当たって絶好の台本だった。又、『幽霊屋敷』が1月蜂起後に果たした愛国的な役割は、11月蜂起後における『パン・タデウシュ』とも比される。音楽による描写で昔のポーランドや情熱、愛情、祖国の彩りを表した。

この時代、ポーランド国内で優勢だった音楽のジャンルはピアノ曲と歌曲であった。大規模で良く訓練された、つまりプロのオーケストラを必要とするような交響曲、管弦楽曲は生まれるための環境が充分には準備できていなかったのである。劇場付きのオーケストラ以外で、常設のプロのオーケストラは1901年のワルシャワ・フィルハーモニーの創設まで存在しなかった。反面、アマチュアの楽奏団や演奏家団体、とりわけ合唱団が多く作られ、モニューシュコもヴィルノの合唱協会の代表を務めたりと、上流階層だけでなく一般の社会への音楽の浸透にも力が注がれた。

(4) ロマン主義後期

1830年に閉鎖されたコンセルヴァトリウムが、1861年に、作曲家でもありヴァイオリニストでもあったアポリナリィ・コンツキ Apolinary Kątski (1825-1879年)によって、ロシア政府の管轄下ながらも<音楽院 Instytut Muzyczny>として再開されたり、主要各都市（ワルシャワ、クラクフ、ルヴフ）に音楽協会が設立されたこと、多くの音楽雑誌が創刊されたことは、ポーランドの音楽界にとって大きな事件であった。

1865年、1月蜂起発生の僅か2年後に、モニューシュコによるオペラ『幽霊屋敷 Straszny Dwór』がテアトル・ヴィエルキで上演されたことも大変大きな意味を持っていた。

この頃のオペラは、史実や現実とオペラの内容が結びついて、音楽がより激しさを増し、オーケストラの編成も拡大し、舞台は派手になり、舞踊の要素が合唱と同じく欠かせないものとなり、大きな役割を担うようになっていた。このようなオペラは、観客に、音楽的というだけでなく、政治的に大きな感動を与えるようになったのである。

例えばD.F.E.オーベールの『ポルティチの囃娘』のブリュッセル公演は1830年のベルギー蜂起に直結した。ポーランド人亡命者たちもこのオペラの有名なアリアに愛国的

な詩を付けるなどしていた。又、実現を見なかったものの、クルピンスキは11月蜂起前夜にこのオペラをワルシャワで上演しようと計画していた⁵⁶。1865年に無事初演を迎えることができた『幽霊屋敷』も愛国主義的感情を煽ると危惧したロシア政府によって、3度の上演後、上演を禁じられてしまった。

この頃、支配国はポーランド人の不満をそらすために、民族色のない娯楽的催しや無内容な小公演、演劇などのみを許可し、ポーランド人を文化的に愚民化ようとしていた。こうした動きに歯止めをかけるためにも、作曲家たちは優れたポーランド国民音楽を生み出す必要があった。歴史的関心から、ポーランド・オペラがこれまで以上に注目されるが、モニューシュコの後に続くような実力ある作曲家はなかなか生まれなかった。管弦楽に関しても、優れたオーケストラの不足が災いして見るべき作品は少なく、標題音楽の導入の先駆けとなったジグムント・ノスコフスキ Zygmunt Noskowski (1846-1909 年) の交響詩『大草原 Step』など、数えるほどしかない。

最も盛んに書かれた楽曲はヴァイオリンやピアノ曲であった。特にヴァイオリンの分野で、作曲・演奏ともに秀でており今日でも世界的名声を得ているのはヘンリク・ヴィエニャフスキ Henryk Wieniawski (1835-1880 年) である。彼の手になる二つの有名なポロネーズ（イ長調とホ長調）は見事なヴァイオリン・パートで世界的なレパートリーとなっている。ピアノの分野では多くの作曲家が小品や協奏曲を手がけたが、R.シューマン (1810-1856 年) やF.リスト (1811-1886 年)⁵⁷に影響を受けたと見られるものが多い。演奏の分野では、優れた人材が多く輩出されてきたものの、国内に自分の才能を生かせる場所が無かったことから、もっぱら国外で活躍を遂げた。

19世紀末には、とりわけR.ヴァーグナー (1813-1883 年) やJ.ブラームス (1833-1897 年)、リヒャルト・シュトラウス (1864-1949 年)、M.レーガー (1873-1916 年) といったドイツの作曲家の影響を多く受けて、最新のヨーロッパの技法を習得し、交響的作品が多く生み出されてくるようになってきた⁵⁸。反面、新たな民族様式の創造はあまり見られなくなっていたのである。

⁵⁶ オペラ公演は実現しなかったが、オペラの一部分は盛んにコンサートで取り上げられていたという。

⁵⁷ F.リスト (1811-1886 年) : ピアノのヴィルトゥオーゾ芸術の確立者。標題音楽を発展させ、交響詩のジャンルを創始した。

⁵⁸ 代表格の作曲家は、ミェチスワフ・カルウォヴィチ Mieczysław Karłowicz (1876-1909 年)、カロール・シマノフスキ Karol Szymanowski (1882-1937 年) など。

第3章——モニューシュコの生涯と作品

ポーランドが地図上からその名を消されていた19世紀というのは、ポーランド音楽史上、＜ピアノの詩人＞ショパンの例を除けば、しばしば「不毛の時代であった」「見るべきものは何も無い」と評される。確かにドイツ語圏で見られたような華々しいロマン主義音楽こそ誕生しなかった。しかし分割前ポーランド領であった土地に生まれた音楽家や彼らの作品、又その成果はそのまま見過ごしてしまうにはあまりにも惜しいほどの民族的輝きを放っている。

この章では、ポーランドのロマン主義時代に活躍した数多くのポーランド人音楽家の中から、ショパンと並び称される＜ポーランド国民オペラの父＞スタニスワフ・モニューシュコ Stanisław Moniuszko⁵⁹を取り上げる。

1——スタニスワフ・モニューシュコの生涯

(1) 略年表

- 1819 ミンスク近郊に生まれる
- 1824 『歴史唱歌集 *Śpiewy historyczne*』を母の歌声に学ぶ
- 1827 ワルシャワへ引っ越す
- 1828 オルガニストのA.フライヤー August Freyer のもとで音楽を学ぶ
- 1830 ミンスクに戻る
- 1831 ギムナジウムに通い始めるが間もなく退学
- 1836 ヴィルノ旅行で沢山のオペラを観る
アレクサンドラ Aleksandra と出会い、婚約
- 1837 3年間、ベルリンへ留学
ジングアカデミー Singakademie 校長 C.F.ルンゲンハーゲンに師事する
- 1838 初めて歌曲が出版される
- 1840 ヴィルノに戻りアレクサンドラと結婚
聖ヤン教会の専属オルガニストの地位を得る
- 1842 ペテルブルクへ赴く。1幕のオペラ『富くじ *Loteria*』を書く。
- 1844 歌曲集『家庭愛唱歌集 *Śpiewnik domowy*』第1巻が出版される
- 1846 『富くじ』上演のためワルシャワへ赴く
W.ヴォルスキ Włodzimierz Wolski と知り合い『ハルカ *Halka*』の台本を受取る
- 1848 ヴィルノで2幕版『ハルカ』が初演される（演奏会形式）
J. I. クラシェフスキ Józef Ignacy Kraszewski の詩によるカンタータを作曲

⁵⁹ 肖像画：巻末資料IV

- 1849 ペテルブルクへの2度目の訪問
- 1856 3度目のペテルブルク訪問、コンサートが好評を博す
- 1857 『ハルカ』改作に手をつけ始める
- 1858 テアトル・ヴィエルキで4幕版『ハルカ』の初演が行われる
 テアトル・ヴィエルキの指揮者に任ぜられる
 マリア・カレルギーMaria Kalergis によってモニューシュコのためのチャリティ・コンサートが開かれる
 ドイツとフランスへの旅行を実現する
 オペラ『富くじ Flis』パリで初演される
- 1860 テアトル・ヴィエルキでヴォルスキ台本のオペラ『伯爵夫人 Hrabina』初演
 J.ヘンチンスキ Jan Chęciński 台本のオペラ『士族に二言無し Verbum Nobile』を書く
- 1861 年末パリを訪問、ロッシーニやオーベールと会う
 ヘンチンスキから『幽霊屋敷 Straszny Dwór』の台本を受取る
- 1865 1月蜂起2周年のためにミツキェヴィチの『父祖の祭り Dziady』第2部よりカンタータ『幽霊 Widma』を作曲
 ヴィルノの音楽協会名誉会員となる
 テアトル・ヴィエルキで『幽霊屋敷』初演
- 1866 ワルシャワ音楽院で教鞭をとる（和声と対位法）
- 1867 ミツキェヴィチの『クリミア・ソネット Sonety Krymskie』に合唱とオーケストラ伴奏付きの独唱のためのカンタータを作曲
- 1870 4度目のペテルブルク訪問
 コンスタンティン総督の宮殿でコンサートを開く
- 1872 6月4日、心不全のため亡くなる（享年53歳）

(2) モニューシュコの活動

スタニスワフ・モニューシュコ Stanisław Moniuszko は、1819年5月5日、ミンスク郊外のウビェル Ubiel⁶⁰に生まれ、1872年6月4日ワルシャワで53年の生涯を閉じた。ベルリンへの留学や、ヨーロッパ各地への演奏旅行を除けばその一生の殆どを「ポーランド」で送った。この点ですでに、20歳の若さで祖国を後にして二度とポーランドの地を訪れることのなかったF.ショパン Fryderyk Chopin（1810-1849年）とは対照的であると言える。

モニューシュコは零落したシュラフタでアマチュア画家だった父チェスワフ Czesław

⁶⁰ ミンスク Mińsk は現在ベラルーシの首都。三国分割以前のポーランドは、＜ポーランド王国＞と＜リトアニア大公国＞による連邦国家を成しており、その版図は、現在のリトアニア、ベラルーシ、ウクライナの一部などを含む広大なものであった。分割後はロシアの治下に置かれた。

と、母エルジュビェタ Elżbieta の息子として誕生した。モニューシュコ一族は、祖父が財産を築いて以来、リトアニアに定住するようになった。モニューシュコの父親とその兄弟は高等教育を受け、いずれもヴィルノ大学を卒業した、まさにポーランド啓蒙主義時代の申し子であった。彼らはナポレオン戦争にも加わるなど、その進歩的な愛国的態度で周囲の目を引いていたが、そういった環境の中で才能に恵まれたモニューシュコは育てられたのである。

5歳の時、彼に音楽の初歩を教えたのは母親であった。母親の歌声を聞いて育ったのである。美声の持ち主であった彼女が歌ったのは、当時大流行していた、作家ユリアン・ウルシン・ニェムツェヴィチ Julian Ursyn Niemcewicz の歌曲集『歴史歌曲集 Śpiewy historyczne』(1816年)に収められている歌曲であった。これによってモニューシュコは音楽と同時にポーランドの歴史についての知識も知らず知らずのうちに身につけることができたのである。

モニューシュコは子供の頃から並外れた音楽の才能を示していた。それだけでなく自然科学や人文科学など様々な分野に興味を示した。6歳になると伯父の元で普通教育を受けたが、勤勉さと飲み込みの速さにおいては誰よりも抜きんでいた。

8歳の頃には、一家揃ってワルシャワへ居を移し、優れたオルガニストであり教育者でもあったアウグスト・フライヤー August Freyer (1803-1883年)の下で教育を受けた。このワルシャワ滞在期に、彼はしばしば近郊の村に出掛けては多くの民俗音楽に直接触れていた。

1830年、父親の経済状態が悪化し、家族と共にミンスクに戻るようになるが、このおかげで11月蜂起の戦火を逃れることができた。ミンスクではギムナジウムで中等教育を受けつつ、D.ステファノヴィチ Dominik Stefanowicz の監督下、音楽の勉強もおろそかにはしなかった。間もなく健康状態を理由にギムナジウムを退学するが、本当の理由はどうやら、11月蜂起の影響でギムナジウムがロシア化し、教育の質が変化したためらしい。以降は伯父⁶¹に教育を受けることになる。

1836年、伯父のアレクサンデル Aleksander と共にヴィルノ Wilno (現リトアニアの首都ヴィリニウス)で数ヶ月間を過ごす。この滞在中に、ドイツのオペラ団によるオペラ公演⁶²を数多く観る機会に恵まれた。オペラに大変感動したモニューシュコは自分も音楽の道に進むことを決意する。又、将来妻となるアレクサンドラ・ミレルヴナ Aleksandra Müllerówna と知り合う。土地の有力者、ミレル家の屋敷がモニューシュコの滞在地であったが、彼の部屋の隣が彼女の部屋だったのである。間もなく彼らは婚約した。

1837年からベルリンに3年間留学する。当時のジングアカデミー Singakademie 校長でもあった著名な教育者で、親ポーランド派であったC.F.ルンゲンハーゲン Carl Friedrich

⁶¹ モニューシュコの伯父たちはいずれもヴィルノ大学の出身であり、ミツキエヴィチとも親交があった。

⁶² ヴェーバー『魔弾の射手』、『オペロン』；モーツァルト『後宮からの誘拐』；ロッシーニ『セヴィリアの理髪師』；ベッリーニ『ノルマ』；オーベール『フラ・ディアボロ』など。

Rungenhagen (1778-1851 年) に学んだ。ジングアカデミー時代、モニューシュコは合唱団の伴奏者を務め、オペラやオラトリオのレパートリーを研究する機会が与えられた。ここで身に付けた理論的、実践的知識はモニューシュコの後の作品で活かされることになる。

ベルリンではいくつかの歌曲の出版、劇場用音楽の上演、などという成果を残した。彼にとって生涯最初の出版となった作品は、アダム・ミツキエヴィチ Adam Mickiewicz (1198-1855 年) の詩の中から„Sen”、„Niepewność”、„Moja pieszczotka”の 3 作で、ベルリンの出版社ボート・ウント・ボック社 Bote & Bock から 1838 年に出版された。

1840 年、留学を終え郷里に帰るとアレクサンドラと結婚し、ヴィルノに移り住んだ。間もなくヴィルノで最も立派なオルガンを備えた聖ヤン教会の専属オルガニストの地位を得、この教会で自らコンサートを開いたりした。この頃からオペレッタを書き始める。

彼の活動は、ヴィルノ社会の音楽的活性化にいたく貢献した。彼はグループを組織し、様々なコンサートに出演し、劇場の管弦楽団を指揮し、音楽に関わるマネジメントに努め、音楽的な出版運動に尽力し、地元のアマチュア音楽団体の活動も支援した。

モニューシュコは、自分の作品が社会の要求に完全に応えたものであることを常に願い、実践しようとしていた。その一つの例として、『家庭愛唱歌集 *Śpiewnik domowy*』の発刊がある。第 1 巻が 1844 年に出版されて以来、彼のライフワークとなる歌曲集であるが、彼の存命中に 6 巻まで、没後も更に 6 巻が追加され、計 12 巻、収められた歌曲の数は 268 曲にもものぼる⁶³。一般の音楽愛好家の需要に応えるべく、ポピュラー音楽を目指して作られたわかりやすく美しいメロディラインと、平易なピアノ伴奏によるものが多い。

1846 年に、『富くじ *Loteria*』の上演のためにワルシャワに赴く。オペラは好評を博した。ワルシャワ滞在中に、新鋭の進歩的な作家たち、W.ヴォルスキ Włodzimierz Wolski、J.コジュニョフスキ J.Korzeniowski、デオティマ Deotyma、T.レナルトヴィチ Teofil Lenartowicz らと近しくなり、優れた音楽批評家 J.シコルスキ Józef Sikorski とともに親交を結んだ。同年ヴォルスキから『ハルカ』の台本を受取ると、間もなく作品を書き上げ、47 年にはワルシャワでの公演についての交渉を開始した。しかしはっきりとした理由を告げられないまま、公演の予定は先延ばしにされてしまう。しびれを切らしたモニューシュコは、自らのプロデュースによって 1848 年元旦、演奏会形式ではあったものの、ヴィルノの劇場 (ミレル・ホール) で 2 幕のオペラ『ハルカ』初演を果たす。事実上、この上演は〈諸国民の春〉の象徴的プレリュードとなった。

1849 年と 1856 年にはペテルブルクへ演奏旅行に出掛けた。当時ペテルブルクの聴衆にモニューシュコの名は、カンタータ作品の『ミルダ *Milda*』と『ニヨラ *Nijola*』、及び序曲「お伽噺 *Bajka*」で知られており、現地に赴いてコンサートを開くことでより多大なる

⁶³ モニューシュコの歌曲は、独唱用歌曲 278 曲、及びオペラのアリアなどを合わせると全 300 曲以上に及ぶ。

人気と好意的なマスコミの評価を得ることができた。このことは、モニューシュコのポーランドでの活動に有利に働くことになる。ロシア治下のポーランド領ではポーランド語の上演が禁じられていたが、モニューシュコの作品はツアーのお気に入りという理由で、かろうじて上演を許されたのである。こういった背景なしには、分割下のポーランドでこれほどの活躍はできなかったであろう。又、ペテルブルク旅行中に、当時のロシアを代表する作曲家グループと親交を結んだ。M.グリンカ、A.ダルゴムィジスキー、C.キュイ、M.ムソルグスキーらである。

音楽の普及を自らの社会的責務と考えたモニューシュコは、自分の活動領域をヴィルノより広範な地域にまで拡大した。ドゥルスキュニキ Druskieniki やノヴォグロデーク Nowogródek などリトアニア各地でコンサート活動を行い、ミンスクで自作のオペレッタを上演する、などである。

彼の人生の方向性を根本的に変える契機となったのは、ワルシャワのテアトル・ヴィエルキ Teatr Wielki で 1858 年元日に行われたオペラ『ハルカ』の上演である。

実はこれより前にも一度、1854 年にヴィルノで 2 幕版の『ハルカ』がプロの歌手と訓練されたオーケストラによって上演されている。しかしこの時も社会的問題が起り、その後の上演が行われなかったのである。その後、ポーランド・オペラの初演に積極的であった時のテアトル・ヴィエルキ監督の申し出に『ハルカ』の再演に希望を持ったモニューシュコは、10 年ほど前に完成したこのオペラのスコアに目を通し、全面的な改作の必要を感じた。台本作家のヴォルスキも台本に手を入れ協力し、1857 年、4 幕に拡大された新しい『ハルカ』を完成させたのである。初演は大変な熱狂とともに聴衆に受け入れられた。その後はワルシャワだけでなくポーランドの各都市や、ヨーロッパ各国でも上演された。

この好首尾によって作曲家の前に新しい可能性が開けた。テアトル・ヴィエルキにおけるポーランド・オペラの指揮者に抜擢され、再び舞台作品を書く意欲を喚起されたのだった。マリア・カレルギー Maria Kalergis (1822-1874 年)⁶⁴主催のチャリティーコンサートが開かれ、ここで集められた資金をもとに、1858 年夏、モニューシュコは念願のヨーロッパ旅行を実現する。クラクフ、ベルリン、プラハ、ライプツィヒ、ドレスデン、ワイマール（ここでフランツ・リスト Franz Liszt に会う）、フランクフルト、ケルンなどを経て、オペラ『いかだ乗り Flis』（S.ボグスワフスキ Stanisław Bogusławski 台本）のパリ初演のためパリへ向かった。パリでは多くの劇場を視察して回り、各地のオペラ監督と会談し、オペラ劇場の窮状を目の当たりにした。そこで多くを学んだモニューシュコは、ポーランドのオペラ劇場を自ら運営すべく、決意を固めたのであった。

帰国後は引き続きワルシャワに住まい、オペラ指揮者としてポーランド・オペラのプロデュースに努めた。自身もオペラを手がけ、60 年にはヴォルスキの台本による『伯爵

⁶⁴ M.カレルギー Maria Kalergis (1822-1874 年)：伯爵夫人。自身も作家、音楽家であったが、モニューシュコやショパンを始めとするロマン主義芸術家のパトロンとして有名。

夫人 Hrabina』をワルシャワで初演し、ポーランド的なものや愛国主義を強く打ち出した作品内容で聴衆に熱狂的に支持された。その後間もなく、ヤン・ヘンチンスキ Jan Chęciński の台本で『土族に二言無し Verbum Nobile』を書く。

ポーランドの情勢は悪化の一途であった。1861 年、ワルシャワ市街のデモンストレーションで最初の犠牲者が出た。犠牲となった 5 名のための追悼ミサがワルシャワをあげて行われることになり、そのセレモニーにモニューシュコは指揮者として参加した。この追悼ミサでは、当局が危惧したような市民による反政府運動は起こらず、事無きをえた。

1862 年には再びパリへ赴き、自作のオペラのいくつかの上演に期待したが、しかしながらいずれの舞台も彼を満足させるものではなかった。この時、ロッシーニやオーベールとの出逢いを果たす。帰国後、ヘンチンスキから『幽霊屋敷 Straszny Dwór』の台本を受取る。

蜂起の時代、この作曲家の活動は制限された。厳しい政治的条件が創作活動に災いしたため、モニューシュコの家族も苦しい生活を余儀なくさせられた。

ようやく 1865 年になって、1 月蜂起 2 周年祈念集会のためにミツキェヴィチの『父祖の祭り Dziady』第 2 部よりカンタータ『幽霊 Widma』を作曲することで再び音楽界に姿を現した。秋にはオペラ『幽霊屋敷』の初演を果たす。この上演の成功は『ハルカ』同様大きなものであった。ところが僅か 3 回の上演の後、ツァーリから上演の中止が命じられ、ついにモニューシュコの存命中に再び舞台に乗せられることはなかった。既にリハーサルなどで検閲を受け、不適切と判断された歌詞などは書き換えられたりカットされたりしていたにもかかわらずである。モニューシュコは友人に宛てた手紙の中で次のように言っている。

——…『幽霊屋敷』も大成功のうちに 3 回の公演が終わった。（…）一番人気は古時計アリアとプロローグだ。新作マズルは『ハルカ』のマズルの弟分みたいなものだが、これも退屈な内容の 4 幕を活気付けている。

（…）最後に君にとっておきの「胡椒入りムース」を饗することになってしまった。母なるツァーリの検閲のせいで『幽霊屋敷』が上演停止になってしまったんだ。誰にも、それがどうしてそうなのかわからない。想像もしてみてくれ、ぼくがそのせいでどんなに不愉快な気持ちでいることか！——⁶⁵

聴衆の反応が予想以上に熱気を帯びたものであったからであろう。列強の支配者たちは芸術作品、とりわけオペラが、時に自らにとっての脅威ともなりうることを経験として知っていた。その経験とは、1830 年の年のベルギーの蜂起である。これはオーベール

⁶⁵ 1865 年ワルシャワ、親友の E.イルツェヴィチ E.Ilcwicz に宛てた手紙 [13] s.127

のオペラ『ポルティチの囃娘』⁶⁶のブリュッセル初演をきっかけに引き起こされたものであった。

ロマン主義時代、こうした民族の反乱をテーマにした台本は、時代設定を溯ることで検閲を潜り抜けるのが一般的であった。しかし、作品の内容と音楽内容の融合というオペラの特質によって、舞台を鑑賞した聴衆が予想以上に感動し、实际的な行動に出ることが頻繁にあったため、それを恐れたツァーリによって上演を禁ぜられたのであった。

モニューシュコは作曲家としての功績の他に、教育者としても名を成した。1866～72年にかけては、ワルシャワ音楽院で和声と対位法の講義を受け持ったり、優れた和声の教科書も残した。晩年は合唱団の主宰、劇場の指揮者としての任務、自らの創作や演奏活動などに追われた。1866年に彼は苦々しさを込めてこう言っている。

——私の全人生は “*accelerando al fine*”⁶⁷ で駆け抜けてゆく——⁶⁸

モニューシュコの音楽は、ポーランド社会は勿論のこと諸外国、とりわけスラヴ諸地域でも広く人気を集めた。『ハルカ』の上演一つを例にとっても、1868年プラハでスメタナの指揮によって、1869年モスクワで、1870年ペテルブルクでも上演された。モニューシュコの名声はスラヴ諸国で栄光ある呼び名——<スラヴの作曲家>——を彼にもたらしした。ワルシャワを治めたロシア総督のコンスタンティンでさえ、宮殿のコンサートに彼を演奏家として招いたほどであった。

彼の最後の舞台作品となるオペラ『ベアタ Beata』を書いて間もなく、昔から患っていた心臓の病気が悪化し、心不全のため1872年6月4日、53歳で亡くなった。

彼の葬儀には国民的デモンストレーションが行われた。その数は6万人から8万人であったと伝えられる。モニューシュコがポーランド人にどれほど親しまれ、受け入れられていたかをうかがい知ることができる一例であろう。

2——モニューシュコの世界

モニューシュコの世界はオペラ、歌曲、管弦楽曲、ピアノ曲など多岐にわたるが、中でも最も重要な作品を紹介する。選んだのは、オペラ『ハルカ』、オペラ『幽霊屋敷』、歌曲集『家庭愛唱歌集』の3作である。

⁶⁶ 『ポルティチの囃娘 La Muette de Portici』 オーバーール Daniel François Auber (1782-1871年) : 1828年パリ初演。1647年、ナポリのスペインに対する圧政に対して起こされた反乱を題材にしたグランド・オペラ。

⁶⁷ *accelerando al fine* [伊] : 加速しながら最後まで、の意。

⁶⁸ [13] s.126

(1) 『ハルカ Halka』

台本：ヴウォジミエシュ・ヴォルスキ Włodzimierz Wolski (1824-1882 年)

2 幕版初演：1848 年 1 月 1 日 ヴィルノ

4 幕版初演：1858 年 1 月 1 日 テアトル・ヴィエルキ (ワルシャワ)

作品の舞台：1700 年頃 ポドハレ地方

あらすじ：

<第 1 幕>

ストルニク Stolnik⁶⁹の屋敷ではシュラフタの家系同士の婚約式が華やかに行われている。裕福なストルニクの娘のゾフィア Zofia と零落した地主のヤヌシュ Janusz が結婚することになったのだが、彼の心は、彼の領地の若い村娘、ハルカ Halka への想いがまだくすぶっていた。彼の婚約について何も知らないハルカが、ストルニクの屋敷の庭にひょっこりと現れると、ヤヌシュの心は不安と怒りが、過去の愛の感傷的な記憶と絡み合う。しかし自分の心の揺らぎをフィアンセの家族に知られてはならないと、ヤヌシュは不安げなハルカを優しい言葉でなだめ、「町外れのヴィスワ川のほとりで落ち合おう」と約束をする。客人たちが屋敷から庭に出て来て、華やかにマズルを踊りながら幕となる。

<第 2 幕>

しかしながらハルカの待つ約束の場所にヤヌシュは現れない。絶望した彼女はストルニクの屋敷の前をさまよう。そこへ、ハルカに片想いの山人ヨンテック Jontek が現れる。絶望しているハルカに、想い続けることの虚しさを説くが、それも無駄であった。ハルカは聞く耳を持たず、酷い現実を信じようとはしなかった。ハルカは「私の子どもの父親がここにいるの！」と叫びながら城門を叩いてまわる。屋敷の前にストルニクが現れ、その後ろにゾフィア、ヤヌシュ、そして大勢の客人たちが続いた。ヨンテックはへりくだった様子で、しかしながら辛辣な皮肉を込めて、ヤヌシュに哀れな少女への慈悲を懇願する。居合わせた人々はこの二人の村人が何者なのか知らなかったが、誰かの子を身籠っているらしいということが推測できた。平静を失ったヤヌシュ、不安げなゾフィアの様子に気付いたジェンバはこの二人の招かざる客を城の門の外に追い払った。

<第 3 幕>

ハルカとヨンテックの住む田舎の山村では、一週間の仕事を終えて、休日を楽しむ人々は陽気に踊っている。だがその陽気な雰囲気はヨンテックとハルカの登場でかき消されてしまった。ヤヌシュが愛を裏切ったという知らせが、皆を意気消沈させてしまったのだ。かつて愛情が通い合っていた頃を思い描きながら、ハルカは狂っていく。まさにこの村で、間もなくゾフィアとヤヌシュの結婚式が行われるなどとはつゆ知ら

⁶⁹ ストルニク Stolnik：人の名前ではない。もともとは君主の食事、食卓の用意や世話を取り仕切る役職の名前。後にシュラフタの名目上の肩書きとなった。

ず…。山人たちは、ハルカを哀れむと共に、ヨンテックの話を聞いてヤヌシュへの怒りを覚えた。

<第4幕>

ヤヌシュとゾフィアの結婚の日がやってきた。ヨンテックは、絶望から気の狂ったハルカが、婚礼の行われる教会に来たがるだろう、と心配する。村のドゥディ吹きに話をして、婚礼を迎えるとき、ヨンテックの心の中に昔の記憶、ハルカと過ごした楽しく幸せな頃を思い起こさせるよう音楽を奏でてほしい、と頼む。婚礼の行列はもう教会に向かって悠然と歩いてきている。山人の男たちが集められ、ヂェンバが祝福するよう命じるが従わない。ヨンテックは、望みが絶たれたことを悟らせ、ハルカを癒してやりたいという思いから、教会の開かれたドアロから、白いヴェールをかぶったゾフィアの隣にひざまずくヤヌシュの姿を見せる。絶望したハルカは自分と、何の救いもないままに死んでしまった自分の子どもの復讐のために、教会を燃やそうとたいまつをふりかざす。しかしそのとき流れてきた音楽の調べに感動し、燃え盛るたいまつを投げ捨てると、「愛するヤヌシュとその妻が幸せに暮らせませう」と言い残し、彼女はひとりその世界から抜け出した。教会の外にそそり立つ、川の上に張り出た岩へ駆け上ると、そこから彼女は水の中に身を投げた。

作品について：

1846年に起きたクラクフ蜂起は、シュラフタの意図と農民のそれとが相反し失敗するという結果を生んだ。この悲劇的蜂起に題材をとった台本が、まさにヴォルスキの『ハルカ』であった。時代設定を溯り、場面設定を南部の山岳地帯に移し、農民を山人たちに置き換えるという細工を施したとは言え、1848年の初演後はシュラフタ階級の反感を買うこととなった。54年の上演でも同じ敵意を受け、それゆえにワルシャワでの上演が次々と見送られる事態を招いたのであった。

モニューシュコは、自身がシュラフタ階級の家庭に生まれたにもかかわらず、その進歩的な社会情勢を把握する能力から半ば本能的に、アンチ・シュラフタ的作品を取り上げたのだと考えられる。唯一の誤算と言え、主人公となるべき農民たちは、まずこのオペラを観る機会がないということを見落としていた点であろう。1848年の<諸民族の春>の、まさに予告編とも言える作品であった。

この作品では、冒頭のシュラフタの居城の祝宴シーンでポロネーズの調べが登場する。次いでポロネーズのアリアが歌われるのはストルニクが愛娘ゾフィアとその夫を祝福するシーンである。もっぱらシュラフタの権威の象徴として使われている点が特徴的だ。他方、マズルも1幕の最後に屋敷でのダンスとして用いられている。祝宴が盛り上がっている様子を示したシーンであって、幾分陽気で大衆的な気分が込められている。他にフォークロアの要素として重要なものは、山人たちの踊りで、これはコルベルクが実際に採譜した旋律が用いられている。最初2幕であった作品を4幕に書き換えたが、この変更の中に、マズルや山人たちの踊りが含まれていたことも興味深

い。

ポーランド・オペラにおける文学的内容と音楽的内容の一致はモニューシュコで初めて完成するが、彼はストーリーと無関係にフォークロアを持ち込むことは嫌った。その点でも、『ハルカ』では全ての民俗的モチーフがストーリー上欠かせない要素として活きており、モニューシュコを＜国民オペラの父＞と呼ぶにまさに相応しい理由の一つとなっている。

(2) 『幽霊屋敷 Straszny Dwór』

台本：ヤン・ヘンチンスキ Jan Chęciński (1826-1875 年)

初演：1865 年 9 月 28 日 テアトル・ヴィエルキ (ワルシャワ)

作品の舞台：17 世紀ポーランド

あらすじ：

＜プロローグと第 1 幕＞

ステファン Stefan とズビグニェフ Zbigniew の二人の兄弟は、勝利を収めた遠征からの帰還に際し、軍旗を持ち武具に身を包んだ仲間たちに別れの挨拶を告げ、「独身の誓い」を立てる。即ち、いつ何時祖国のために召喚されることがあってもその要請に応えられるよう妻を娶らない、という誓いである。

舞台が変わり、ステファンとズビグニェフが生家に帰り、家人たちに歓待されている様子が聞こえてくる。もう一度、「独身の誓い」を繰り返したところへ叔母のチェシニコヴァ Cześnikowa がやってくる。彼女は、自分の懇意にしている家の二人の娘と彼らを見合わせようという腹積もりなのであった。若者たちがほどなく、彼らの父親の旧友、カリヌフのミェチニク Miecznik⁷⁰を訪問するつもりなのだと聞くや、心底狼狽する。というのも、ミェチニクには二人の美しい娘（ハンナ Hanna とヤドヴィガ Jadwiga）がいるからだ。若者たちが好き合ってしまうと、チェシニコヴァの計略の結婚話はおじゃんになってしまう！そこで、彼らにこの出立を思いとどまらせるべく、「カリヌフの屋敷は呪われているのだ」と言い立て思い止まらせようとするが、若い騎士たちは彼女の言い分を歯牙にもかけなかった。

＜第 2 幕＞

時は丁度大晦日。ミェチニクの屋敷では占いの準備が進められている。蠟燭のロウを流してできた形で新年を占うのだ。まず、面頬と兜の形が表れた。ダマズィ Damazy はフランス風にしゃれこんで、ミェチニクの娘（ハンナ Hanna とヤドヴィガ Jadwiga）の一人の手を取り、その形が自分の燕尾服とかつらに見えるように仕向けたはずだった。しかしながらダマズィの求婚空しく終わる。ミェチニクは「自分の娘の婿には理想的なポーランド人の特徴は、国民に慕われ、騎士精神を持ち、愛国者であることだ」

⁷⁰ ミェチニク Miecznik：上記同様、名目上の肩書きで、＜太刀持ち＞ほどの意。

と条件とを言いたてる。

チェシニコヴァがやってきて、間もなく甥たちがやってくる、そしてその甥たちというのがとんでもない怖がりで迷信深く、「女が二人いるようなものだ」と言いふらす。しかしそこへがやがやとした喧騒とともに狩猟部隊が狩りから帰ってくる。その参加者たち、とりわけお鍵役のスコウバ Skoluba が中心となって、一体誰が巨大なイノシシをしとめたのかで激しく言い争っているのだった。しかしまたまカリヌフの領地にさしかかっていた若い二人のシュラフタがまさに命中させたのだと判明する。その二人とはまさしくステファンとズビグニェフで、いつも側に欠かさないマチェイ Maciej と共にミェチニクの屋敷を訪れると、彼の心尽くしの歓迎を受けた。ハンナとヤドヴィガはチェシニコヴァが言っていたことを真に受けて、この二人の若者を、遊び心から、夜中に騙して驚かせてやろうと考えた。同じ考えを起こしたのはダマズィであった。彼は娘たちを狙うライヴァルとして、若い二人を笑い者にしたいと願っており、イノシシの一件でむしゃくしゃしていたスコウバも彼に協力を申し出た。

<第3幕>

客人のために城の塔に部屋がしつらえられた。スコウバは臆病なマチェイに、夜になるとこの屋敷に起こるという不可解な現象についての話をして信じ込ませてしまう。ステファンとズビグニェフは隣同士の部屋をあてがわれていた。マチェイの不安を一笑に付すと、ズビグニェフがマチェイを部屋に引き取り、ステファンはひとり、隅に古時計と曾祖母の肖像画の備え付けられた部屋に残る。ハンナへの甘い誘惑が彼の心を捉え、眠ることができない。と、時計がポロネーズを奏で始めた。今は亡き父母を思い起こさせるメロディーであった。そこへ寝付けなかったズビグニェフが現れる。彼も、既にヤドヴィガに恋に落ちてしまっていたのであった。

肖像画の後ろに隠れた聞き耳を立てるものの存在にも気付かず、二人の兄弟の「独身の誓い」は空しくも破り去られた。しかしながらまもなく、絵画の後ろで何か動くものがあると知ると、怒り半分、可笑しさ半分で、マチェイを見張り番に残してそのいたずらの主を探して部屋を飛び出した。哀れな老マチェイは眠りに落ちた。ダマズィは隠れていた時計からそっと抜け出す最高のチャンス、とばかりに外に出ようとするも、マチェイが目覚まし、現場を押さえる。ステファンとズビグニェフはダマズィが自分たちを脅そうとしたとして謝罪をせまる。自分の安全を確保するために、ダマズィはこう言い逃れた。…自分はただ、カリヌフのこの屋敷に重くのしかかっている、「幽霊屋敷」という恥ずべき名の由来ともなっている呪いについての伝説の実態を調べたいと思っただけなのだ、と。ダマズィの逃げ口上は二重に功を奏し、ステファンとズビグニェフは彼の話聞くや、彼を懲らしめることを忘れるどころか、すぐにミェチニクの屋敷を離れることをも決心したのだった。

<第4幕>

ステファンとズビグニェフは出発の決定を伝えるが、その急な決心に至った理由を

説明できずにいる。苛立ったミェチニクは彼らを臆病者だと疑ってかかる。しかしマチェイは憤慨してダマズィの話の内容を繰り返す。するとミェチニクは「幽霊屋敷」にまつわる本当の物語を若者たちに教えようと決心する。ところがそこへ騒々しい喧騒とともに着替えたダマズィが櫓に乗った行列と一緒になだれ込み、ミェチニクの邪魔立てをした。ミェチニクから直接問いただされて、彼は勇気を奮い起こして家を誹謗中傷したことの言い逃れをするべく、ミェチニクの娘の一人への愛情が彼をそういう行動に駆り立てたのだ、と主張する。…が、恐ろしい表情のステファンとズビグニェフに睨まれて、それがハンナかヤドヴィガかどちらの娘なのか名を挙げることはできなかった。笑い者にされたダマズィが去ると、ミェチニクは自分の曾祖父の物語を語り出す。彼にはとても美しい9人の娘がいて、カリヌフの所領を訪れる若者は皆、その娘たちと良縁を得て結婚してしまった。そのとばっちりを受けて結婚できなかった年頃の娘たちを持つ近所の母親たちは嫉妬して、カリヌフの屋敷を「ひどい屋敷」——「幽霊屋敷」⁷¹と呼び習わしたのだった。

こうして、すべてを理解したステファンとズビグニェフはミェチニクに謝罪し、そして彼の二人の娘婿として認めてはもらえないだろうか、と願い出た。感動したミェチニクは、二組の愛し合うカップルを祝福した。

作品について：

モニューシュコはロシア政府にも人気を得ていたという理由で、殆ど唯一彼の作品だけがその支配体制の最も厳しい時期にあっても舞台でのポーランド語による上演を許されていた。とはいえ、検閲を避けて通ることはできず、この『幽霊屋敷』も台本、スコア、立ち稽古、ステージリハーサルと再三にわたってツァーリの検閲を受け、台詞の削除や変更を命じられていた。そうしてやっと上演にこぎつけたにもかかわらず、わずか3度の上演の後に、舞台から降ろされてしまったのであった。

このオペラは、シュラフタの外国趣味を笑い者にしたり、『幽霊屋敷』という標題のいわれの謎解きの要素も混じった、形式的にもストーリーとしても＜喜劇＞であるが、その一方で、民族的意識が伏線に常に流れ続けている。登場人物の設定やストーリー展開上のファクターの一部がミツキェヴィチの『パン・タデウシュ』に酷似していることから、ヘンチンスキ、モニューシュコ両名が1月蜂起後の第2の『タデウシュ』を、この作品で目指そうとしていたのは確かである。この作品の書かれた年代は、1861年の構想に始まり、1863年の1月蜂起をまたいで1865年に上演となっている。ということは、当初からそのような目標を持っていた訳ではなかった。1月蜂起の発生によって、モニューシュコも構想以上に腕によりをかけた音楽内容の実現に心を砕いたに違いない。その意志を、聴衆は僅か3回の上演で汲み取り、それゆえにツァーリに危機感を与えることとなったのであった。具体的には、2幕と3幕で聴かれるポ

⁷¹ Straszny Dwór の straszny は「ひどい」と「恐ろしい」の二重の意味をもつ言葉である。

ロネーズのアリア、古時計の奏でるポロネーズの調べ、最後の全登場人物によるマズル、大晦日の晩のロウ占い、狩猟のシーン…いずれもポーランドの昔を彷彿とさせる要素であった。

『ハルカ』の場合と違って今度は農民ではなくシュラフタを主人公に置き、それも伝統的シュラフタを称賛するような内容が目をひく。これは何もシュラフタという階級そのものを称える目的ではなく、その繁栄時代の祖国ポーランドの自由を求めるためのモチーフの一つであった。このように、社会的、民族的欲求に応えた作品によって、民族意識を鼓舞することが、モニューシュコの務めであった。

(3) 『家庭愛唱歌集 Śpiewniki domowe』

発行：1844 年（第 1 巻）

※1844～59 年の間にモニューシュコ自身によって第 6 巻までが発行された。

7～12 巻はモニューシュコの没後に発行された。

収録歌曲：彼が生涯に作曲した歌曲 278 曲にオペラのアリアなどを加えた 300 曲あまりのうち、268 曲を収録している。

作品について：

モニューシュコは作曲活動の初期から、オペラと歌曲を創作の中心としてきた。素晴らしいオペラの数々と歌曲集のシリーズを遺したのである。これらはポーランドはもとより、広範な音楽文化史において重要な位置を占める作品群だと言える。

分割統治下のポーランドでは、一種の愚民化政策の結果と言っても差し支えないだろうが、外国（とりわけフランス）の流行歌が巷に溢れていた。そういった愁うべき状況を目にしたモニューシュコは、外国の＜安っぽい歌＞に代わって、ポーランド人の日常生活に国民的、ポーランド的な歌曲を与えたいと願った。モニューシュコと生涯に互って親交篤かったクラシェフスキのやり方と同じように、当時の民衆にとってポピュラーになりうるものを創造し発表することを自らの使命としたのである。

かなりの数の歌曲が集まると、モニューシュコはまずもって『家庭愛唱歌集 Śpiewnik domowy』の名をつけて、それらをまとめよう、と思いついた。この歌集の名はそのカバー範囲の広さを示す。つまり「家庭」で歌われることを想定していた。幼い頃、ミンスクの自分の家や近所の集まりの中で民謡を歌っていた頃の家庭的な雰囲気、彼はその出発点と定めている。日常の様々な場面で歌えるように、という多様性と配慮が、また人の心に響いた。

モニューシュコは初めから、この歌集が同時代のポーランド詩のアンソロジーとしての立場を担うことを想定していた。モニューシュコは家庭愛唱歌集の説明書きの中で次のように語っている。

——詩について、私は我々の最も優れた詩人たちの中から選ぶように努力した。

そういった詩作品ならば、最も良く祖国の色彩と性質を含んでいるだろう、との確信ゆえにである。こういった配慮の結果、私の歌集はそれなりの関心を自ずから喚起することになるだろう。というのも、美しい音楽と結びついた美しい詩というのは、少なくとも音楽的にはすなりと耳や心に染み入るものであるし、たとえどんなに貧弱な、あまり傑作とは言えない音楽であったとしても、それが秀でた詩につけられていさえすれば、それは寛大に受け入れられる。つまり民族的、民俗的、土着的なもの、我々の記憶の中に代々受け継がれている精神…、これらはその土地に生まれ育った人々に途絶えることなく愛され続けてきているからなのである——⁷²

この教訓的な考えは功を奏した。祖国の文学教育が一般的な性格を持っていなかった時代、つまりポーランドの被支配領の大部分において（仮にそれが全く禁じられておらずとも）それらを教育プログラムの中に入れられなかった時代、モニューシュコの歌曲によって、社会が、とりわけ若者たちが、ポーランドの詩を学び、作品と詩人を知り、それだけでなく音楽のおかげで彼らは詩を暗記してしまいうことができたのである。検閲という制度のおかげで、愛国的な内容を含む詩を取り上げることは許されなかったにもかかわらず、田園詩や恋愛歌といった材料だけでも、十分にその役割を果たすことができたのである。というわけで、モニューシュコの歌曲はくポーランド語>とくポーランド文学>の事実上の教科書となったのだった。音楽と言葉を結び付けるというアイデアはこうして実現した。これはニェムツェヴィチの『歴史唱歌集』の場合と同じように、豊かな実りをもたらした。しかしながら、モニューシュコの創意はそれ以上に、より長く愛され、今日に至るまで歌い継がれている。

モニューシュコの歌曲が人気を得たのはただその長所によるものだけではなかった。何よりも、オリジナルで、感覚と活気に満ち、感情表現のニュアンスが豊かで、耳にずっと馴染む音楽そのものが大きな影響を及ぼしていた。当時の音楽批評家M.カラソフスキ Maurycy Karasowski はモニューシュコにぴったりの言葉をのこしている。

——モニューシュコの歌曲を今日歌うに当たっては、特別なノドも学識も必要ない。感じるができるものなら誰でも、音楽のなにがしかの概念を持っているものならば誰でも歌うことができるほど、メロディーがわかりやすく書かれているのだ。このことこそが最大の美点であり、これゆえに永く歌い継がれることが保証されるのだ。なぜなら、誰にとっても親しみやすく、何の困難もなく歌い広まるような、民族の活気に富んだエッセンスがふんだんに浸透しているからである——⁷³

ここで言う「民族のエッセンス」とは、当然農村で歌い継がれてきた民謡や舞曲の

⁷² [42] s.IV

⁷³ [42] s.IV

ことを指している。マズル、クヤヴァク、オベレク、ポロネーズ、クラコヴァクがその代表である。モニューシュコはその少年時代に、ワルシャワ近郊の村で直接、彼らの音楽生活に触れる機会を持っていた。その記憶を辿って、民謡の断片を作品に持ち込むこともあれば、それらを音楽的に消化し、民謡的要素を芸術音楽の中の一部に溶け込ませることで、民俗的雰囲気醸し出すことに成功していた。

この歌曲集に収録されている歌曲は大きく二種類に大別できる。一つはこうしたフォークロア的なもの、いま一つは主に西欧で培われてきた叙情歌の類である。

そして、第一のフォークロア的なものの内で最も多用されたのが、マズルとクラコヴァクであった。クヤヴァク、オベレク、ポロネーズは殆ど見る事ができない。又、マズルとクラコヴァクでは、曲数の点で後者の方が優っているものの、見るべき作品ということになると圧倒的にマズルを採用したものが多い。それはマズルの持つ語り＞の特性に負っている。第 1 章でも指摘してきたことであるが、マズルはとりわけポーランド語との結びつきを強く保ちながら発展を遂げてきた。そのリズムもアクセントも、ポーランド語から自然発生的に生まれてきたものだと言うこともできる。ポーランドのフォークロア的性格を持ったポーランド語による詩に対して、マズルが採用されるのは、恣意的なのでも何でもなく、極めて自然な成り行きであったと言えよう。

第4章——テキストの中のポロネーズ、マズルカ

ポロネーズやマズルカが民俗舞踊から民族舞踊へ、そして舞曲から芸術音楽へ、と新しい機能を加えていくにつれて、記録として後世にまで残るテキストの中にも「ポロネーズ」や「マズルカ」の語、或いはそれについて触れた記述が多く現れて来る。その現れ方は大きく3つに分類することができる。

1. 踊りについての詩…標題に舞曲の名を冠して、その舞曲について、或いはそこからの着想をもとに詠った詩
2. ポロネーズ、マズレクの歌曲…ポロネーズやマズレクのリズムと旋律が付けられている歌曲
3. 文学の中のポロネーズ、マズルカ…作品の中に、ポロネーズやマズレクの踊りの描写や、演奏したり歌ったりするシーンの出てくる文学

1では、詩人たちがポロネーズやマズレクをどのようなものだと認識していたのかを探る。2では作曲家たちがどのような詩にポロネーズやマズレクの曲をつけることが相応しいと考えたか、或いは逆に詩人たちはポロネーズやマズレクの旋律に対してどのような歌詞をあてはめようとしていたのか、を見る。3では文学作品の中でポロネーズやマズレクの描写がどのような場面で、どのように描かれているかを検証する。

これら3つを順番に見てゆくことで、ポロネーズとマズレクがポーランド・ロマン主義文化の中で持つようになった意味と機能について考えてみたい。

1——踊りについての詩

作曲家によって後から曲が付けられる付けられないに関わらず、詩人が「詩」として書いた時点で「マズル」などの踊りの名前を題名をもったものも、19世紀に入るところから現れ始めてくる。その最も早い例のいくつかをあげてみると、

「マズレク Mazurek」F.カルピンスキ Franciszek Karpiński (1741-1828年)⁷⁴

「マズレク Mazurek」A.ブロジンスキ Andrzej Brodziński (1786-1812年)⁷⁵

などがある。いずれも農村の日常の生活風景を描いた小品である。

又、変わり種としては、ショパンのピアノ曲に着想を得て、そのイメージを詩に「翻訳」したK.ウイエイスキ⁷⁶の『ショパンの翻訳 Tłumaczenie Szopena』⁷⁷という作品群もある。

⁷⁴ [6] s.337-338

⁷⁵ [7] s.240

⁷⁶ K.ウイエイスキ Kornel Ujejski (1823-1897年):「リトアニア最後の吟遊詩人」として知られる。1847-48

しかし、踊りにテーマを見出した詩として見るべき作品は、やはり 19 世紀中頃になってから多く現れる。その代表的な作家に T.レナルトヴィチ Teofil Lenartowicz (1822-1893 年) がいる。レナルトヴィチは主に民衆的着想による愛国的叙情詩を書いた詩人で、「マゾフシェの叙情詩人」の異名を取る。歴史的、宗教的な詩集には『ポーランドの大地 Polska ziemia』(1848 年) などがある。以下、レナルトヴィチの詩を 3 作紹介する。

(1) 牛追いマズーリーっ子 MAZUR ZA WOŁAMI

牛追いマズーリーっ子 Mazur za wołami (1853 年)

小鳥は唄う それは小鳥だから / 森には自由があるから
少女は唄う それは村の娘だから / 朗らかで 若いから
そう、小さくも大きくもない / バラのようなほっぺたをして

僕だってひとり 口ずさむ / 時には明るい気分でね
でもただひたすら牛を追う日々 / 行くんだよ! ほら牛ってば!
もしかして僕は ^{ひとりぼっち}孤独 なの? / それとも僕なんてとるにたらない存在?

いやいや、僕は畑だって小屋だって持っている / わらぶき屋根の穀物庫だって
雄牛だって / 2 頭の馬も 蜜蜂も
それから妻のヤグーシャに / かわいらしい子供もね

神様どうか 人々のもとに / 霰を降らせるならば どこか遠くへお願いします
僕の所には穀物が穂をたれるように / 雨が降って 湿らせて
糸巻きからほとぼしるように / 庭に 苗床に

くびきを解かれているとき / 角で身繕いをするとき
見つめ合いながら 反芻するとき / 牛たちが喜ぶように
太陽が空を歩む… / ほらほら! 牛よ、遠くへお行き!

年パリに赴き、ミツキエヴィチ、ショパン、スウォヴァツキらと知り合う。〈諸民族の春〉をきっかけにポーランドに戻り活動する。作品は多分に愛国主義的で、後期ロマン主義を代表する。とりわけ民族の苦悩を描いた作品では大衆の大きな支持を得た。1846 年の『コラル Chorał』には曲がつけられ、国歌として占領時代によく歌われた。

⁷⁷ 『ショパンの翻訳 Tłumaczenia Szopena』: 1857-1860 年にかけて雑誌連載し、1893 年に出版される。音楽的表現からの連想を詩的言葉に置きかえる初の試みとして興味深い作品。愛国主義的な内容は持たない。ショパンの「マズルカ」から 7 曲、「ソナタ」から 2 曲、「プレリュード」から 3 曲を選んでいる。

鋤が大変そうに引かれて行くと／ 土地は豊かな恵みをもたらす
不具な人にも ものごいのためにも／ 慈悲深い方は 大地を与える
孤独な人のためにも 鳥のためにも／ 親友にも 敵にも
撒き時に種まきできるように…／ ほらほら！ 青や、ちゃんと寄り添って！

やっほー！ よーほー！／ 人々は草刈りへと向かい
鎌をふるう音がぶんぶんと／ どんどん遠くへ進んでいく！

クヤーヴィ地方は確かに穀倉地帯で／ 牧草地はかいばとなるけれど
一体どこにうっそうとした森、／ ここにあるような森がある？

ああ、バホージャよ、／ ぬかるみには芦が生える
海のような湖に／ そして谷また谷
人が出入りする所は／ どこだってかなしい風景さ

でも僕らのところは違う／ 原っぱでは小さな森がざわめき
世界を見向きもしない／ 枝葉を垂れた木のおじさんが顎鬚を伸ばすように
山の頂きには／ 明るい青空がちらりと覗く

空が白み始める早朝／ 鳥たちの唄が聞こえる
ひばりは早くも地面をついばみ／ 鶉はいそいそと動き回る
風は木の葉をさらさらと鳴らし／ 空はますます明るく青さを増す

めいめいに持ち場につく／ コウノトリはぬかるみを散歩し
ナイチンゲールはさえずり／ ハチクイは森中を飛びかい
自慢の声で唄い比べをしているのは／ コウライウグイス クロウタドリ
そして人は考える まるで楽園だと／ でもここは地上の国 現実の世…

西の空はお天気／ 明るい空では披露宴の最中
神が人間たちに婚礼の祝福を与えて下さる
もしかするとまだ他にも下さるのかもしれない
豊作をかもしれないし／ ポーランドの回復をかもしれない

農奴は主人にこき使われて／ 悲痛を味わった

命を長らえさせてくれるかもしれないし

天国へと入りやすくして下さるかもしれない
そして過ちを許され / そして子供に慰めを見出す
お陽様は空を下る / ほらほら！ 牛よ、離れた離れた！

もう昼は遠く / 人々が町からだらだら歩き
女も道の真ん中を行き / 雌牛も雄牛の後を行く

男の子は足を速めて大声で叫ぶ / 馬を止めていこうじゃないか
弦楽器弾きは弓を構えた / 囲いの間から足を突き出して
ギーギー ギコギコ / 耳があるなら聞けとばかりに

奴さんは道のど真ん中で仕事を続ける / 帽子を目深にかぶって
つぼを覗きこむ あまりないな / でももう足はフラフラ 言うことをきかない

森はざわめく 森は / 小さな食堂ではベースの音が響く
飛び跳ねるなら飛び跳ね / 飲むなら飲み
泣くなら泣き / 叩くときは叩き…
ここではこうと相場がきまってるのさ、 / 中途半端じゃ何にもならない
ちょっと位辛いことがあったって / これがずっと続くんだ

ほらもう鐘がなる頃 / 村の教会の
神よ 感謝します この一日に / 心のこもった祝宴に
あらゆるいとおしいものに / あらゆる痛みに
きつい仕事でも働けることに / 惨めでも笑顔に

もう夕焼けも消える / ああそうだ、牛よ！ 森へ
小さな中庭へ 小屋の前へ / このこぶのある松の木々のもとへ⁷⁸

(2) マズル

この作品は、最初『マチュク Maciek』と題して発表された作品を後に改作して完成したもので、これにはモニューシュコが曲（オベレク風）を付けている（『家庭愛唱歌集』に収められている）。

マズル Mazur (1850 年)

⁷⁸ [5] s.103-108 (*Szkołka dla Dzieci*, 1853r., z. 5-6) 原文：巻末資料—VI

なあ、娘っこたち、踊ろうぜ、
ヤシェックのドゥディよ、始めてくれ！
どうしたっていうんだ、笛吹き、聞こえないのか
何でまたミミズクみたいに座ってるんだ？
ほら！ 景気よくどんどんいこうじゃないか
一体全体、何かあったってのかい？
どいつもこいつも座ったつきり溜息ついてさ
金縛りにでもあったってのかい？

バルテックときたら横向きかげんで
袖で涙を拭う始末。
娘っこたちも、若者たちも
いつもの仲間じゃないみたいによそよそしい。

マチェクがそそのかせば
みんなその目を拭い、
長老のヤンもテーブルの後ろから
「笛吹き、演れ！」と叫んだ。

ユゼフはベースをさっと構え、
活き活きと弓を走らせる。
マチェクが飛び跳ねダンスを始めると
ヒールが火の粉を上げた。
アイヤー、愛や、こっちさ来いさ、
愛しい恋しいおいらの命！

フィドル弾き、何でそんなに沈んでるんだ？
陽気なヤツをいっちょやっておくれよ。
暗い音楽に腹が立つからこうして
おいらは笑ったり怒鳴ったりしてんのさ。
アイヤー、愛や、こっちさ来いさ、
愛しい恋しいおいらの命！

何だって俺が沈んだ気分じゃなきゃならない？
穀物倉庫が焼けちまったから
もうどこに穀物をしまったものか、だの

どこで脱穀しようか、だの
心配しなくたっていいんだぜ、それも
雹があられと降ってもみしだかれたやつ。
アイヤー、愛や、こっちさ来いさ、
愛しい恋しいおいらの命！

何だって俺が沈んだ気分じゃなきゃならない？
残ってる財産はといえば2つの穴蔵。
しかもその穴の中には奥さんと
かわいい子供たちがすっぽり収まってるのさ。
アイヤー、愛や、こっちさ来いさ、
愛しい恋しいおいらの命！

ドウデイ、陽気にやれよ。
おいらに呼びかけてくれるやつも、
恋しがって待っててくれるやつも
燃えちまったおいらの小屋にはいない。
アイヤー、愛や、こっちさ来いさ、
愛しい恋しいおいらの命！

誰からも必要とされなけりゃ、
辺りを見回したって何の意味もない。
だからこそ陽気にやってられるのさ。
あしたっからは軍にとられて囚われの身さ。
アイヤー、愛や、こっちさ来いさ、
愛しい恋しいおいらの命！

こんなに楽しく踊っているのに
フィドル弾きのこの汗アなんだ？
目からぼろぼろと
フィドル弾きのほおをつたってさ。

弾くの疲れちまったのかい？
奴め、楽器を投げ捨て壊しちまった。
顔を服のすそで拭うと
何ごとかぶつぶつ ひそひそ。
すると娘っこたちは泣き出した――

フィドル弾きが演奏をやめてしまったから。

お前らみんな元気でな！

主なる神様がお守り下さるだろうよ。

もしフィドルがやめていなければ、

酒屋でどんちゃんさわぎができたのにな。

おいらは歌うさ、一人でね。アイヤー、愛や、

愛しい恋しいおいらの命！⁷⁹

これら2作は共に、マズーリー地方の男性を意味する「マズル Mazur」が題名につけられている。だが同時に舞曲としてのマズル mazur との関連性も持つと考えられる。(1)は典型的な農村の生活風景を描いたものだが、所々に、祖国ポーランドの復活についての話や国家の隷属などといったテーマが盛り込まれている。かと思えば、村の居酒屋食堂の描写で民俗音楽（おそらくマズルだろう）が奏でられているありさまや、自分の土地と隣の地方とで良いとこ比べで張り合ってみたりする農村らしさ、と農村の人々の生活の現実味があふれている。(2)は(1)より幾分、物悲しい雰囲気が付きまといっている。これは兵士にとられてゆく農村の男性が主人公だ。「お別れの日だからって悲しまずに踊り、飲み明かしてくれよ」と明るく振る舞う主人公だが、だからこそ余計に哀愁が漂うのである。モニューシュコの音楽では、2拍子とマズルが交互に現れて、その空元気な様子と物悲しさを巧みに音楽に表している。

シュラフタをテーマにとった作品よりも、もっと現実的で、建前ではない人々の考え方や感情をうかがい知ることができる。

又、出典が明らかでないためこれをもとに論じることが避けるが、同じくレナルトヴィチの作とされるものにもう一つ『マズル Mazur』（原文：巻末資料—IV p.92）があり、次頁に参考までに掲載する。

⁷⁹ [5] s.42-45 (*Polska ziemia*, Cz. II, Poznań, 1850r.) 楽譜：巻末資料 V

原文：巻末資料—VI

マズル Mazur

おいらはマズル、生粋^{きっすい}のマズーリーっ子
出身はワルシャワのはずれで
どこかの馬鹿殿様でもなければ
お代官のせがれでもない。
おいらが最初に教わったのは、
牧場で干し草用の草刈り
穀物倉での脱穀のやり方に
四頭の馬に畑を曳かせること。
おいらがすっかりそいつを
覚えっちまうと
今度は結婚させられた。
婿にやられてからだって
干し草刈りは干し草刈りだし
仔牛は仔牛だしで何のかわりもない。
だけどいい嫁さんもらいながらも
おいらは哀しいんだ。
一人身だった頃は
勝手気ままにぶらぶらしてた。
風変わりな帽子をかぶり、
紺色の上着を羽織って
踊りでステップを踏めば
鉄でできた蹄鉄の形の
ヒールから火の粉が上がる。
ベルトも赤いのをつけてね。
確かに間違ってたさ、
おいらに仕込んでくれたこと。
だけど婿に出したのは
間違いだったよ。
誰だって人の子なら
誰かに気に入られたいじゃないか。
と思えば小屋から金切り声が飛ぶ。
「あんた、家に帰っといで！」
神はお哀れみ下さらない。

どうしてみんなおいらを虐げるんだ、
嫁さんはおいらをののしるし、
子供はベッドでピーピー泣くし、
煙突から煙がもくもく出るせいで
家は煤煙^{すす}まみれ。
一切合切くそっくらえ。
この世の最後の日だって
おれさまは残ってみせるぞ、
きっと見張り番の兵士としてね。
夜が明けたら
嫁さんとももうおさらばだ。
でも納屋にはきちんと
2頭の馬と2頭の牛、
養蜂箱4つに
2デュカット残してきたんだもの。
新しい衣裳でも着て
それもキャラコ地のやつ、
それほど古くなってないやつだ。
恨まれやしないだろう。
おいらは村長^{むらおき}のところに行って
兵士に志願するんだ。
おいらはデンビの出身で
森にくらしてたんだってね。
脇には猟銃を携えて
そいつの撃ち心地は悪くない。
軍隊で射手をやる方が
農家で首吊りになるよりマシさ。
神様に誓って言うよ、
マチェック・ズヴォニェッツの名にかけて。
おいらはあの農家にいたら
きっとそういう運命にあうんだってね。

2——ポロネーズ、マズレクの歌曲

(1) 「ドンブロフスキのマズレク Mazurek Dąbrowskiego」

「ドンブロフスキのマズレク」は現在のポーランド国歌であるが、その元となる歌が発生したのは18世紀末、ポーランド分割が成し遂げられようとしているその最中^{さなか}であった。当初軍歌として広く親しまれたその歌の名前は「在イタリア ポーランド軍団の歌」であった。以下にその軍歌と現国歌を比較してみることにする。

「在イタリア ポーランド軍団の歌 Pieśń Legionów Polskich we Włoszech」

「在イタリア・ポーランド軍団の歌」は、1797年7月、H.ドンブロフスキ将軍率いるポーランド軍団がイタリア北部の都市、レジョ=ネレミア Reggio nell'Emilia を発つ際の記念に作られたものである。ドンブロフスキの友人で、亡命地における愛国的作家、又活動家であったユゼフ・ヴィビツキ Józef Wybicki が、パリからレジョに派遣された際、ポーランド軍団に漂うポーランド的雰囲気や、ポーランドの軍服に身を包んだ兵士たちの光景に感銘を受けて作詞したのが起こりである。そして間もなく、作詞者ヴィビツキ自身の手によって、ポーランドのポドラシェ地方に伝わるマズレク風民謡をもとにしたメロディがつけられた。長いこと、作曲者はミハウ・クレオフラス・オギンスキではないかとされていたが、この説は誤りだということが判っている。1797年7月16日には早くも、軍事パレードでオーケストラがこの曲を演奏した。

詩が初めて雑誌に掲載されたのは1799年。最初の版は残念ながら現在は残っていない。ヴィビツキ自身による手書き原稿と、もう一つ軍団の公式記録に書かれたものが存在したのだが、いずれも第二次世界大戦で失われてしまった。

発表当初から、在外のポーランド軍団の軍歌として急速に広まり流行したが、翌1798年にはついにポーランド国内にも伝わり人気を博すようになった。独立運動の旗印ともいえる愛国的色彩の極めて強い歌詞であることから、民族的感情を煽るとして、ロシアとプロイセンの占領下にあるポーランドではこの歌を歌うことは禁じられた。しかしそれにも潰されることなく、時代背景の変遷に伴って歌詞の変更を繰り返しつつ、今日に至るまで歌い継がれている。

以下に歌詞の日本語訳を掲載する。

在イタリア ポーランド軍団の歌

ポーランド未だ死なず
我ら生きる限り
外敵に力で奪われしもの
剣もて奪い返さん

進め、進め、ドンブロフスキ
イタリアの地からポーランドへ
汝が指揮のもと
我ら国民と合流せん

スウェーデンの侵略から
祖国を救わんとして
海を渡り 帰還し
ボズナンへ向かいしチャルニェツキのごと

進め、進め、ドンブロフスキ (…以下繰り返し…)

ヴィスワを越え、ヴァルタを越え、
我らポーランド人とならん
いかにせば勝利を得ん
そはボナパルトが我らに示せり

進め、進め、ドンブロフスキ (…)

ドイツ人もモスカル⁸⁰も寄り付けまい。
団結せよ、我らが祖国よ、
これがサーベルを抜き放った全ての者の
合い言葉とならば。

進め、進め、ドンブロフスキ (…)

父はわっと泣を溢れさせ
バーシャに向かって言う。
「お聴きよ、あれが我が軍の
軍太鼓⁸¹を叩く音だ」と

⁸⁰ モスカル：ポーランド人がロシア人のことを非難を込めて呼んだ蔑称。

⁸¹ 「軍太鼓」と訳したが、*taraban* は現代語でティンパニ、歴史的には軍隊で用いられた縦長の円筒形の太鼓のことを指す。 [21] s. 1171

進め、進め、ドンブロフスキ (…)

全軍の声が一つになる

「隷属はもうたくさんだ！

我らにはラツワヴィツェの大鎌もコシチューシュコも
ついている。神もお味方下さろう」

進め、進め、ドンブロフスキ (…)⁸²

「ドンブロフスキのマズレク Mazurek Dąbrowskiego」

ずっと民衆によって歌い継がれたこの軍歌は 1918 年の国家独立と共に非公式ながらも国歌に定められた。「ドンブロフスキのマズレク」として正式にポーランドの国歌 *hymn państwowy* と定められたのは 1927 年のことだ。第 2 次世界大戦後、再び正式に法律で制定され、現在に至る。正式名称を「ポーランド国歌 *Polski Hymn Narodowy*」、副題を「ドンブロフスキのマズレク *Mazurek Dąbrowskiego*」とし、4 節の歌詞が公式なものとして定められている。現在の歌詞は以下の通り。

ドンブロフスキのマズレク

ポーランド未だ滅びず

我ら生きる限り

外敵が力で奪いしもの

剣もて奪い返さん

進め、進め、ドンブロフスキ

イタリアの地よりポーランドまで

汝が指揮の下、

我ら国民と合流せん

ヴィスワを越え、ヴァルタを越え、

我らポーランド人とならん

いかにせば勝利を得ん

そはボナパルトが我らに示せり

⁸² [6] s. 460-461 (Lechicka, J.: *Józef Wybicki, Życie i twórczość*, Toruń, 1962r.) 原文：巻末資料—VI

進め、進め、ドンブロフスキ (…)

スウェーデンの占めたる地を通り
ボズナンへ向かいしチャルニェツキのごと
我らも祖国を救わんがため
海を越えて帰還せん

進め、進め、ドンブロフスキ (…)

父はバーシャに向かって言う、
わっと泣を溢れさせ。
「お聴きよ、あれが我が軍の
軍太鼓を叩く音だ」と

進め、進め、ドンブロフスキ (…)⁸³

ここで「ポーランド軍団の歌」と現在の国歌の歌詞内容を比べてみると、いくつかの相違があることに気付く。まず連の数が異なり、2つ連が削除されていること（4連目と6連目）、2と3連目の順序が入れ替わっていること、いくつかの言葉が書き換えられていることなどである。

よく知られているのは、冒頭の「ポーランドいまだ死なず」と「ポーランドいまだ滅びず」の部分である。これはあまり大きな変更とは言えないが、「死ぬー生きる」の対比から「滅びるー繁栄する」の対比へと置き換えられたものだと考えることができる。ポーランドは分割によって「死ななかった」どころか、ますます「繁栄」して行こう、という前向きな意志が表れたものではないかと考えられる。

時代毎に、時代背景に沿った歌詞が替え歌のように当てはめられ入れ替えられてきたことを思えば、6連から4連にされた理由も自ずと知れる。現代にあって差別的な歌詞が国家を代表する歌の中に混じって、国際的な舞台で歌われるというのは穏やかなことではないからだ。国民感情が変化したからという理由で「ドイツ人」や「モスカル」が歌詞から姿を消したのだとは到底思えない。

又、3連目にも書き換えられた部分がある。前者では「帰還した」のがチャルニェツキであるのに対し、後者では「我ら」が「帰還しよう」、という一人称になっているとこ

⁸³ [6] s. 461-462 (Pachoński, J.: *Jeszcze Polska nie zginęła*, Gdańsk, 1972r.) 楽譜：巻末資料—II

原文：巻末資料—VI

ろである。一人の英雄に頼るのでなく、自分たち国民が一致団結して立ち向かおう、という考えに徐々に変化していった過程が伺えて大変興味深い。

(2) 「5月3日のポロネーズ Polonez 3 Maja」

五月三日のポロネーズ（作者不詳）

議会の団結が、我らの手に自由を取り戻してくれたのだ！
全ての階級よ、叫べ！ ——「親愛なる国王、万歳！」
全ての階級よ、叫べ！ ——「親愛なる国王、万歳！」

この憲法こそわが国民の意志、今や
全ての市民が、同胞の為、王の為、
何処にあらうと、己が人生を捧げるだろう！
全ての市民が、同胞の為、王の為、
何処にあらうと、己が人生を捧げるだろう！

万歳！ 今日の日、
我らに永遠の命を与えてくれた議会と全国民に、万歳！
全ての階級よ、叫べ！ ——「親愛なる国王、万歳！」と。
全ての階級よ、叫べ！ ——「親愛なる国王、万歳！」と。⁸⁴

この詩について、筆者はまだ楽譜を目にしていなかったため、3で扱う『パン・タデウシュ』の中にもこれがれっきとした歌曲であることが示されているものの、曲の实在について指摘することはできない。従って詩と曲とどちらが先にできたものなのかを詳しく言及することはできないが、1791年の五月三日憲法制定の祝典的雰囲気の中⁸⁴で、少なくとも歌詞だけは生まれたのだらうと考えられる。

憲法を定めた国王を称えるこの歌詞で目立つのは、再三にわたって叫ばれる「万歳！」^{ヴィヴァト}の掛け声である。

(3) 『ハルカ』より「ポロネーズ」

モニューシュコのおペラ『ハルカ』は、序曲に続いて、第1幕、第1場の「ポロネーズ」で幕を開ける。場面はシュラフタ（ストルニク）の屋敷での婚約式である。

⁸⁴ [4] s. 13 原文：卷末資料—VI

(ストルニク、チェンバ、客人たちの合唱)

<チェンバ>

婚約式をお迎えになった

若いお二人に万歳！

^{とわ}永久の愛、^{とこしえ}永久の円満が

若い夫妻にあらんことを！

ようやく両家の珠玉が

古来の美德の紋章が

今日、ひとつの紋章に結び合わせられるのだ！

オドロヴォンシュの紋章と、そなた、ポミャンの紋章と。

<合唱>

万歳、万歳！ 若きお二人に

^{とわ}永久の愛、^{とこしえ}永久の円満が

あなたがたの元にありますように！

古来の二つの珠玉、

勇気の紋章、美德の紋章が

今日、一つになるこの栄光よ！

<チェンバと合唱>

二人をご覧、打ち震える魂、

どちらも相応しき高貴さを持っておいでだ！

我らがストルニク令嬢、ゾフィア様は

まさにヤヌシュのためにこそお生まれになった。

<客人>

お二人はご身分も美貌も財も

なんと申し分なくお似合いなことだろう。

どうぞ幸福が連綿と続きますように！

万歳！ 万歳！

オドロヴォンシュの美德とポミャンの美德が一つに！

<ストルニク>

兄弟諸君、我々は感謝する！

君達の親切は私も良く知っている。

祝杯を高く！ 皆さんの健康を祈って！
仲良くやろうではないか！

<合唱>

皆さんに幸あれ！
万歳！⁸⁵

祝福の雰囲気満ちた、力強く荘重なポロネーズである。シュラフタの美德について称えているこの場面でもやはり、盛んに「万歳（Niechaj żyje! 或いは Wiwat!）」が叫ばれている。婚礼式の始まりに際しての「祝杯を高く！」という乾杯の合図も見逃せない。

(4) 『幽霊屋敷』より ミェチニクのアリア

『幽霊屋敷』の第2幕、第3場で、フランス気取りのダマズィが自分の娘に言い寄っているのを見咎めた屋敷の主人ミェチニクが、「我が娘を娶るものは…」と条件を並べ立てる美しく威厳に満ちた、ポロネーズのアリアである。

<ミェチニク>

我が娘のどちらか一人でも
その心を愛情の高貴な糸で絡め取り
勝利を得ようと思う者は
勇敢な男でなければならぬ。
美しき心や態度が^{ふるまい}
あらゆる人の目に止まらねばならぬ。
勇ましい眼光と正しき心根は
一つの印となって結ばれておらねばならぬ。
高き徳を持ち
神を愛し、人民を愛さねばならぬ。
大太刀を自在にあやつり火花を散らし^{サーベル}
銃を取れば奏するごとく撃てねばならぬ。
祖国を愛す気持ちを持ち
獅子のごとく勇敢でなければならぬ。
己が祖国の大地のために
士官の一声で血を捧げられねばならぬ。
そういう者なれば思いもよらぬはず。

⁸⁵ [17] s. 55 原文：巻末資料—VI

我らの古い習慣をののしり
コントゥシュもジュパンもやめて
外国の衣装に着替えるなどと。
帯締めの代わりに燕尾服に着替える、
そんな輩は私のめがねにかなわない。
我が屋敷にやって来て
女の気を惹くことばかりにうつつを抜かすような奴など。

誰か中庭にやってきたようだ
神の思し召し、新しい客人だ。
扉は大きく開いている！⁸⁶

これは「婿の条件」というよりもまず、「シュラフタかくあるべし」という理想像を
全て述べあげたものだと言って差し支えないだろう。シュラフタが備えていなければなら
ない精神的態度、肉体的強靱さ、祖国ポーランドや人民を想う気持ち、古き良き伝統
を守り愛すること。これらを賛美し、又同時に外国（主義）の横行を嘆いているのだ。

このオペラのテーマそのものはシュラフタ賛美にあるのではなく、むしろその滑稽さ
を風刺した喜劇である。だがここまで見事にシュラフタの条件を並べ立てた素晴らしい
アリアならば、きっと 19 世紀当時のポーランド人の心にも感動的に響くものがあつたに
違いない。

3——文学の中のポロネーズ、マズレク

(1) 『幽霊屋敷』より「古時計のアリア」

「古時計のアリア」は『幽霊屋敷』第 3 幕で、ステファンによって歌われるアリアで
ある。今は壊れてしまっているメロディーを奏でる大時計の備え付けてある部屋に泊ま
ることになったステファンが部屋に一人になって想いに耽っていると、突然時計が鐘を
打ち、ポロネーズを奏で出すというシーンである。

（ステファン、窓辺に行く）
辺りは静けさ、明るい夜、澄みきった空
雲一つない空に悠然と月は浮かぶ。
不思議な感覚の とらえがたい力が
眠りを奪い、郷愁に導き、

⁸⁶ [16] s. 58-59 原文：巻末資料—VI

心は夢見ることを欲している
そうだ…ここは人を驚かす魔物の棲む屋敷であった！
老マチェイの言ったは事実であったか、
ここには恐怖があり、ここには魔の魅力がある…
このつきまとう不安、
頭を離れぬ妙なるハンナの美貌…
それらが今はっきりと物語っている！
彼女の瞳こそがそうだ、魔物であったのだ…
そう…この家に招き入れられてからというもの
私につきまとう、あの目を畏れる気持ち。
(少し間を置いて)
いや、いや！ こんなことを考えていてはならぬ
用心していなければ、ステファン殿よ…
独身を貫くと誓ったではないか！
(時計が 12 時を打つ)
これは一体何事だ？
マチェイは言っていた、千年の昔より
恐らくは罪滅ぼしのためであろう、
成仏できずに墓の向うから戻ってきた魂が
この壊れた時計を回すのだと。
(時を告げ終え、ポロネーズを奏で始める)
鐘が止んで今度は奏でだした
(耳を傾ける)
おお神よ！ このメロディは
あの頃を思い出させる！
かつて 一家が息災であった頃、
父は私や兄のズビグニェフに
木刀で剣の扱い方を教えながら
よくこのサルマチアの歌を口ずさんでいた！
その歌が聞こえる
幼い頃の記憶のなごりと共に。
父の胸の内から
天国まで流れるがごとく！
母の姿が見える。
天使のような笑みをたたえて
息子たちを見守る。

己が息子たちの
木蔭で遊ぶ様子を。
(時計が奏でる)
ああ、母よ！ 愛しき母よ！
私たちをみなし子にして
あなたが逝ってしまうと
父の胸の内で
この魂震わす歌も死んでしまったのだ。

父の声が聞こえる。
何より神聖な闘いのために
血を捧げんと馳せ参ず時に
この歌を揚々と口ずさんでいた声が。
母の姿が見える。
父が戻るのか否か不安げな様子で
神に呼びかけている姿が。
戦争の怒りを和らげて下さい！
と、神に呼びかける姿が。
(時計が奏でる)
ああ、母よ！ 愛しき母よ！
私たちをみなし子にして
あなたが逝ってしまうと
父の胸の内で
この魂震わす歌も死んでしまったのだ！⁸⁷

ここでは、登場人物にポロネーズの名を言わせる部分はなく、ト書きに（ポロネーズ）とあるのみなのであるが、明らかにポロネーズについての描写だと判断できるためにここに取り上げることにした。つまり、台本作家のヘンチンスキが、自らポロネーズを想定して書いた部分だ、ということである。

注目するのは、「サルマチアの歌」という部分である。サルマチアとは、古代ローマの人々の世界観による、東欧一帯を指す地域の名称で、ポーランドの多くのシュラフタたちは、サルマチア人が自分たちの祖先である、という一種の迷信とも言えるサルマチア主義の立場を取っていた。啓蒙時代にサルマチア主義は時代錯誤の伝統主義だとして一度は排除されるが、分割期の頃から再び復活し始めた。「サルマチアの歌」とはまさ

⁸⁷ [16] s. 65-66 原文：巻末資料—VI

に「シュラフタの歌」であり、ひいては「ポーランドの歌」と解釈することもできる。この台本は当然検閲にかけられているし、それ以前にヘンチンスキ自身、「ポーランドの歌」などを書いては検閲に通らないことを良く知っていた。そこで、伝説上の地名を持ち出すことで検閲をうまく逃れると同時に、ポーランド人に対してはすぐにポーランドを連想させることに成功している。

そして、この時計が奏でている曲は、オギンスキのあまりにも有名なポロネーズ「祖国よさらば」の一部を変奏したものである。オギンスキのポロネーズをよく知らない人であれば、両者を同一のものであると認識するには至らないほど短いフレーズで、しかも見事にモニューシュコのオリジナルの部分に溶け込んでいるために、これも歌詞同様、上演前の検閲に見咎められることはなかった。

二度目に時計がポロネーズを奏でると、ステファンは「母よ」と呼びかけるが、この「母 matka」という単語は、同時に「祖国ポーランド」をも意味する言葉である。その「母（祖国）」が亡くなった今、「父（国民たち）」は「サルマチアの歌（ポロネーズ）」を歌えなくなってしまった、という極めて感傷的なアリアなのである。

(2) 『パン・タデウシュ Pan Tadeusz』

アダム・ミツキェヴィッチ Adam Mickiewicz (1798-1855 年) はポーランド・ロマン主義時代を代表する大詩人である。ミツキェヴィッチは、1798 年リトアニアに生まれ、故郷の村でナポレオン戦争を経験し、その後ヴィルノ大学に進む。大学で秘密結社との関わりが露見し、ロシア国内への流刑となるが 1829 年、ロシアを離れ、最終的にパリに本拠を置く。パリではポーランド人亡命者たちと親交を結び、コレージュ・ド・フランスでスラヴ文学史の講義を担当し、ヨーロッパに向けてポーランド文学を発信した。晩年、パリを離れ、1855 年トルコでコレラにかかり亡くなった。

彼の作品は詩の小品から長編まで幅広い。小品の中には、モニューシュコやショパンらが曲を付けたものも数多い。長編としては『父祖の祭り』（1823 年）、『クリミア・ソネット』（1826 年）、『ポーランド民族とその巡礼の書』（1832 年）、『パン・タデウシュ』（1834 年）などがある。これら彼の全作品の中で、ポロネーズやマズレクの単語が現れるのは唯一『パン・タデウシュ』のみである。そこで、『パン・タデウシュ』におけるこれらの舞曲の現れ方をここで検証してみたい。

ストーリーの舞台は、1795 年の第 3 次ポーランド分割後、ロシア支配下に入ったリトアニアの農村で、ナポレオンがそろそろモスクワ遠征を開始しようという頃。登場人物の殆どはシュラフタである。なお、ここで引用した日本語のテキストはすべて、工藤幸雄氏の訳出による『パン・タデウシュ』（講談社文芸文庫 1999 年）による。

<ポロネーズ>

『タデウシュ』は全編が 12 の書に分けられているが、そのうちでポロネーズが登場す

るのは最後の「第十二之書」に限られている。

ドンブロフスキはマチュクに言った。「どうかね、戦友？
われわれの到着をあんたは喜ばないように見受けるが？
むっとり苦い顔だが？ 金や銀の驚の徴を見ても
こころは弾まないのか？ <コシチューシュコ軍の
起床ラッパ>の調べが耳元に唳々と鳴り渡っても？
(第十二之書 368-372) ⁸⁸

『パン・タデウシュ』には多くの版が存在し、それぞれ少しずつ異同があるが、<コシチューシュコ軍の起床ラッパ>の部分に関してもポーランド語の原文を参照すると 2 種類の表現があることがわかった。この邦訳が採用している<国民叢書> Biblioteka Narodowa 版で用いられているのは„Pobudka Kościuszki”(コシチューシュコの起床ラッパ) であるが、草稿の段階では„Polonez Kościuszki”⁸⁹ (コシチューシュコのポロネーズ) だったのである。ミツキェヴィチが Polonez から Pobudka に書き換えた真意は今となっては知る術もないが、或いはわざわざ「ポロネーズ」とことわる必要がないほどに「コシチューシュコのポロネーズ」がポーランド人にとって馴染みある曲になったため、とも考えられる。

実際、「コシチューシュコのポロネーズ」というのは現在でも愛国的な歌曲の一つとして知られる実在の曲で、どうやらコシチューシュコ自身によって作曲されたらしい。歌詞はそれよりもずいぶん後の 1830 年に付けられたことになっている。「我らのためにコシチューシュコは天から遣わされた」「祖国の自由のためにはお前の剣が必要なのだ」「モスカルを我らの兄弟だといったのは誰だ？」⁹⁰などといった非常に愛国的かつ過激な歌詞に彩られている。この場面では歌ではなくそのメロディがトランペットか何かで演奏される様子を描写したもののようなのだが、ポーランド人の読者ならば、その歌詞も、ここに一言も書かれていなくても自然と頭に浮かんでくるにちがいない。

[農民諸君の健康を

祝い乾杯！]——と宣したドンブロフスキ将軍に、村人は挙って

「将軍たち、万歳、ポーランド軍、万歳！」「農民万歳

全ての身分、万歳！」と一千の声々が交互にどよもした。

⁸⁸ [34]下 p.283

⁸⁹ [19] t.6 s.351

⁹⁰ [19] s.20-21

…中略…

というのも、城の庭には士官らがシュラフタ夫人たちと
兵士は村のかみさんらと、男女の組が立ち、大声で
「ポロネーズ！」——と一斉に所望したからだ。
士官らは軍楽隊を引き連れていたのだが…
(第十二之書 608-620) ⁹¹

この場面はポロネーズの踊られる様子について描写している。「城の庭」で、「士官」と「シュラフタ夫人たち」が「男女の組」を作って踊る様子は伝統のままのかたちである。それから、「全ての身分、万歳！」に注目したい。さきほど2-(2)で見た「五月三日のポロネーズ」の歌詞と酷似している。しかしこれがそのままの引用の形で現れるのは以下の部分である。

数多い弦から同時に
楽音が爆発し、ヤンチャルの軍楽隊全員が
鈴とシンバルと太鼓を打ち鳴らしたかのよう。
鳴り出すは「五月三日のポロネーズ」——跳ね回る
響きは喚起を呼吸し、耳に歓喜を注ぎ込む
少女は踊りたくなり、少年はその場に止まらない——
ただ、年配者の思いは旋律と共に過去へ誘われ
五月三日のあと、市庁舎の大ホールに上下両院の
議員が参集し、国王と国民とがこころを合わせ
王を迎えて憲法制定を祝ったあの幸せな年月を振り返った。
あのときは踊りながら歌った。「愛する国王万歳！
ヴィヴァト上院、ヴィヴァト国民、全ての階層万歳！」
(第十二之書 679-690) ⁹²

『パン・タデウシュ』の研究家で Biblioteka Narodowa 版の解説を手がける S.ピゴンは、
「『五月三日のポロネーズ』は実在する（作曲はエルスネル？）」⁹³と書いている。しかしエルスネルが作曲した、という記録は見あたらず、筆者もまだ楽譜の存在にはたどり着いていないが、歌詞の元となった詩については上記で見た通りである。いずれにせよ、

⁹¹ [34]下 p.299-300

⁹² [34]下 p.304

⁹³ [34]下 p.363

1791 年の「五月三日憲法」の成立を受けて、これにまつわる愛国的な歌が数多く作られたのは事実であり、その多くはポロネーズ、あるいはマズレクのリズムを採用していた。

因みに、ポロネーズならぬ「五月三日のマズレク Mazurek 3 Maja」という曲は実存し、楽譜もある。1831 年（11 月蜂起の頃）に書かれた R.スホドルスキ Rajnold Suchodolski による詩に、おそらくは F.ショパンが曲をつけたものだろうとされている。⁹⁴

この曲は国際的にも知られ、R.ヴァーグナーが序曲「ポーランド Polonia」（1832 年）の中でそのメロディを用いている。歌詞の内容も、五月三日憲法やコウオンタイを称え、当時のポーランドを懐かしみ賛美すると共に、その後の哀しむべき国のありさまを嘆き、モスカルを非難し、11 月蜂起で今こそ我らの国家を取り返そう、という過激なもので、公然と歌うことが禁止されたのはほぼ間違いないだろう。

ポロネーズを始める時だ。——長老が身を動かし
コントゥシュの肩袖を軽く後ろに投げ
ひと捻りひげを捻ってから、ゾーシャに手を伸べ
作法どおり深く一礼して、最初のペアを依頼する
長老のあとからは幾組ものペアが列を成す
合図が掛かり、ダンスが始まる——長老を先頭に。
（第十二之書 762-777）⁹⁵

この部分が有名な「ポロネーズ」の場面である。3 組のカップルの成婚を祝う祝宴である。伝統的なポロネーズの作法を余すことなく見事に描写している。まず「コントゥシュ」を着ていること。コントゥシュは長いことシュラフタの正装であった。啓蒙時代に一度廃れたものの、18 世紀末頃から再び復活し、シュラフタのシンボルの一つとなった。丁度日本の着物のような仕立てで、前で身頃を合わせ、太い帯で締める。袖には肩の所から袖口まで切れ目が入っていて、捲り上げて後ろ側に投げかけるのが流儀であった。ダンスの邪魔になるという理由でそうしたのが始まりだろうが、これもだんだん形式化してゆく。それから「ひげ」を捻るのもシュラフタのくせとも言えるお決まりの行動である。

また、ポロネーズの始めと終わりに女性に対して「深く一礼」するのはパートナーの男性の礼儀である。最初のペアの後に「幾組ものペアが列を成」して続き、屋敷中、庭中を練り歩くのも作法通りのことだ。

⁹⁴ [41] s.14

⁹⁵ [34]下 p.310

そこらじゅうから感嘆の叫び。

「ああ、恐らく最後の人だ！ 見ろ、見ろ、若い人たち
たぶん最後だ、これだけポロネーズをリードできる人は！」
(第十二之書 797-799) ⁹⁶

そしてこのように、ポロネーズの先頭で上手に後に続くペアの行列を御することができるのは、シュラフタにとって名誉あることであった。圧巻なのは、このすぐ後の描写である。

ペアにペアが続く、賑やかに楽しげに
踊りの輪が解けては、また元どおりに輪を結ぶ
一千ものとぐろを巻く巨大な大蛇のように。
未婚既婚の淑女、軍人の色とりどりの
斑のような衣裳が、光る鱗のように
西陽の光線に黄金色に染まり
大枕のように広がる芝生の暗色に映える
沸き立つダンス、響く音楽、拍手、^{ズドロヴィア}乾杯の声！
(第十二之書 800-807) ⁹⁷

「未婚既婚の淑女、軍人の色とりどりの斑のような衣裳」というのは、ポロネーズは、男性の役割が女性を引き立てることにある他の社交ダンスとは性格を異にすることを示している。女性の装いの煌びやかさよりも、男性のコントゥシュや帯締め色彩、腰に下げたサーベル、髯の形の良さ、そういったものに人々の目はひきつけられた。その様子は「沸き立つ」とあるが、もともとは飛んだり跳ねたりというよりはむしろ摺り足のようによつたり歩く踊りである。こういった動きや様子から、ポロネーズはよく「大蛇」に喩えられる。ポロネーズが実際に踊るための舞曲であった頃、ポロネーズが踊られるのはなにか慶事の時であった。又ポロネーズの源の一つでもある *chmiel* という民謡は婚礼歌として歌われていたものであった。そこで祝杯の「乾杯」の言葉も、ポロネーズには欠かせない要素のひとつとなっている。

ポロネーズについての描写はこれで全てである。続いてマズレクの描写を見てみたい。

⁹⁶ [34]下 p.312

⁹⁷ [34]下 p.312-313

＜マズレク＞

メロディを奏でる年代物の大時計が
元どおりの木箱入りで寝室の戸口に立つ
子どものように胸躍らせ、青年は紐を引いた
昔ながらのドンブロフスキのマズーレクを聴こうと。
(第一之書 69-72) ⁹⁸

これはタデウシュが家に帰ってきてすることの一つだ。当時、大きい屋敷には大抵、「メロディを奏でる大時計」があった。オルゴールのような仕組みで、定時毎に仕掛けられたメロディが鳴るように設計された時計である。「ドンブロフスキのマズレク」は1797年の作であるが、すぐに人気を得て様々な形でポーランド人の生活の中に受け入れられたことがわかる。

ユダヤ人ながらポーランド語は聞き苦しからず
なかでも民謡古謡と民衆歌を得意としたから
ニエメン川の彼方へ行くごとにどっさり土産があった
ハリチュからコウオムィカを、ワルシャワからはマズルカを。
確かな話かどうかは怪しいけれど
ここら界限のもっぱらの評判では
彼が最初に持ち帰ったとされるのが
当時あちこちで知れ渡り、今では全世界に知られる
そもそもの初めはイタリアの地にあって
ポーランド軍団のラッパが奏でたあの歌だ。
(第四之書 245-254) ⁹⁹

「ワルシャワからマズルカを」習い覚えてくるというこのワルシャワというのは、恐らく都市としてのワルシャワだけでなく、マゾフシェ地方のことも指しているのであろう。ワルシャワ市内では民衆歌を仕入れ、地方の農村に出向いては民謡を採集したに違いない。マズレク・リズム発祥の地方であるからにはマズレク風の民謡が数多かった筈だし、又当時の民衆歌には民謡をもとにしたマズレクを取り入れたものが多かった。

そして、「イタリア」で「ポーランド軍」の奏でた「あの歌」と来れば、ポーランド

⁹⁸ [34]上 p.21

⁹⁹ [34]上 p.207

人はすぐにあの「ドンブロフスキのマズレク」を思い浮かべる。こうすることでミツキエヴィチは読者の頭の中に、巧みにマズレクの BGM を流すことに成功している。音楽そのものを描写することはいかなる詩人と言えども不可能だけれども、それを見事にやってのけているのだ。

呼ぶのがバグパイプにコントラバスに田舎バイオリンがふたり
パン・マチェイのお好みは七月産の蜜酒と
マズルカの新曲だが、その新曲がきいていますよ、わっしの
仕込みでうちの子どもらもなかなか上手に歌います」
(第七之書 390-393) ¹⁰⁰

この場面で注目するのは楽団の構成である。ジプシー・バンドとも似ているが、これが典型的な農村の楽団であった。「コントラバス」とあるのは本当はバセトラという民族楽器のことで、コントラバスと同じく低音を担当する 3 弦の弦楽器である。「田舎ヴァイオリン」とあるのはフィドルのことで、ヴァイオリンの最も素朴な形のものである。そして楽団による演奏だけでなく「歌」がつくことにも注目したい。マズレクには歌が伴っていることが多いのだ。

どうですか？ トランプしよう！ 二十一？ ホイスト？
それともマズルカを踊る？ 三百匹の悪魔に誓って
わしは鉄砲隊中、切ってのマズルカの名手でね！」
そう言うとき体をひん曲げ、貴婦人方にぐっと近づき
そのあいだもタバコの煙とお世辞を交互に放つ。
「踊ろうか！ ——ローバクが叫んだ——わしもつい飲むと
司祭の身だが、ときには僧服を捲り上げて
マズルカを踊りますよ！ それはそうと、少佐さん
ここじゃ浮かれ気分だが、表じゃ部下がぶるぶる震えてる
飲んで陽気にやらにゃ！ 判事、安酒の樽を奮発しな！
少佐、ご許可を、鉄砲隊諸君にもたっぷり飲ませてやって！」
「願ってもないこと——少佐が言った——ただ、無理にとは」
「出すなら、判事——ローバクが囁いた——スピリトゥスがいい」
こうして家のなかで陽気に飲んでいる幹部連に足並み揃え

¹⁰⁰ [34]下 p.32

家のそとでも兵士たちの酒盛りが始まった。

ルイコフ大尉は黙々と盃を傾けていたが
少佐は飲みながらご婦人たちにべたべたで
ダンスへの意欲がぐんと昂まってきた。
少佐はパイプを投げ出し、テリメーナの手を取り
踊ろうとするが、逃げられた。仕方なくゾーシャのほうへ
歩み寄り、お辞儀して、ふらつきながらマズルカを所望した。
「おい！ ルイコフ、パイプをふかぷかするのはやめろ
パイプは捨てな！ バラライカはすごい腕前なんだから
見ろ、そこにギターがある、それを取って
おい、マズルカだ！ 少佐がトップでリードする」
大尉がギターを抱えて、弦の調子を合わせ始めると
プウートはまたもやテリメーナをダンスに誘った。

「少佐の一言だ、お嬢さん、わしはロシア人じゃない
それが嘘だったら、犬畜生にされてもいい！
嘘かどうか、訊いてご覧、士官の全員が
全軍の将兵が異口同音に証言してくれる
われら第二軍、第九軍団
第二歩兵師団、第五十聯隊では
鉄砲隊少佐プウートが随一のマズルカの踊り手だと。
こっちにおいで、お嬢さん！ さあ、手を焼かせないで！
さもないと、わしが厳罰に処するぞ、お嬢さん……」
(第九之書 262-297) ¹⁰¹

長い引用になってしまったが、この場面はロシア人の少佐がマズレクを踊りたいと要求しているところである。自分が「ロシア人じゃない」ことを証明するために「マズルカ mazurek」をと所望しているのだが、これはマズレク・リズムを持つダンスなら何でも来いだ、という意味で言っているのであろうか。これより少し前の部分ではきちんと「マズルを踊る」と言っていた少佐であるから、マズルという舞曲の存在そのものは知っていた筈にもかかわらず、あえてマズル、と名前を特定していない。いささか不可解である。それに、「トップでリード」して人々に感心されるのはやはり何と言ってもポロネーズの場合だ。ポロネーズを所望するほどの自信は無かったと見るべきだろうか…。も

¹⁰¹ [34]下 p.117-119

っともこれほどに酔いが回った状態の酒宴も幕の頃にはポロネーズの荘重な雰囲気は似つかわしくない。ポロネーズには祝宴の始まりの＜乾杯^{ヴィヴァト}＞が良く似合う。

天空に向けてラッパから流れ出たのは、だれもが知る

凱旋の行進曲。「ポーランド、いまだ滅びず！」だ。

「進め、ドンブロフスキ、ポーランドへ！」——拍手に続き

全員が「進め、ドンブロフスキ！」と声を揃えて叫んだ。

（第十二之書 742-745）¹⁰²

今度は「ドンブロフスキのマズレク」という題名を出すことなく読者に音楽を感じさせる表現だ。「凱旋の行進曲」はむしろポロネーズに相応しい表現なのでこの場に用いられていることに少々疑問を感じるが、実際にドンブロフスキ將軍を目の前に歓喜に溢れたこの場の雰囲気を考慮するならば有り得る表現といえるだろう。勿論ドンブロフスキは単身この村を訪れているのではなく、自分の軍を引き連れていた筈であるからだ。しかし作曲当時（1797年）、「ポーランド、いまだ滅びず！」は元々「いまだ死なず！」という歌詞であったことを考えると、ドンブロフスキ存命中、まださほど時を経ていないはずの時代設定なのにいつの間に歌詞を変更されたのかが気になる。

しかし「速い演奏では軽快勇壮、緩慢な演奏では厳粛荘重、センチメンタルな響きもあり、一口に言って、極めてポーランド的である」¹⁰³と工藤氏も指摘する通り、この場面では快活に勇壮に演奏されていたに違いないと推測できる。

『タデウシュ』に出てくるポロネーズとマズレクは以上である。

ここまでで、ポロネーズ、マズレクの用いられる場面にあるいくつかの共通点が浮かび上がってきた。次の章ではこれらを比較しながら19世紀、ポーランド・ロマン主義文化におけるこの二つの舞曲のシンボル性を明らかにしていきたい。

¹⁰² [34]下 p.309

¹⁰³ [34]上 p.402

第5章——考察

第4章までで、ポロネーズ、マズレクそれぞれの実際的な用いられ方の中に、非常にポーランド的要素が強いことを見てきた。では、これら二つの＜舞曲＞のそれぞれの違いといったものは存在するのだろうか。もしあるとすればどんな特徴を分け合っているのだろうか。まずモニューシュコとショパンの比較、次に『幽霊屋敷』と『パン・タデウシュ』を比較することで、この両者の持つ性格の違いを明らかにする。

1——モニューシュコとショパン

モニューシュコとショパンはいずれもロシア統治下のポーランドに生まれ育ち、少年時代に各地の農村を訪れ、民謡や舞踊に親しんでいる。その場所は主にワルシャワ郊外であった。マゾフシェ地方と呼ばれるこの地域は、ポロネーズ、マズレク・リズムの発祥の地であり、それらの民謡や民俗舞踊を実際に目や耳にし、採譜したり暗譜したりということをよく行っていたのである。ここまでは両者の共通点であるが、大きく彼らの方向性を分けることになったのは、活動の環境の違いであろう。

モニューシュコは既に見てきたように一生の活動の拠点をポーランド、とりわけロシア占領下のヴィルノやワルシャワに置いた。方やショパンは、1830年、20歳でワルシャワを離れ、パリに亡命して以来、二度とポーランドに戻ることはなかった。当然、それぞれの作曲家が作品で語り掛ける対象も、主にポーランド人に向けてか、或いはヨーロッパ人に向けてか、で異なってくる。丁度チェコにおけるスメタナとドヴォジャークの関係のように、国内で圧倒的な支持を得たのは国内でその国の言葉で、その国の民衆を対象に作曲を続けた前者であり、その国民的要素をより普遍的な形に表すことで世界的な支持を得ることになったのは後者なのだ。

この点で、モニューシュコとショパンは、マズレクとポロネーズにも比すことができるように思う。マズレクとポロネーズでは、ポロネーズの方が頻繁に外国人の作品の中にも見られるのに対し、マズレクは国内での人気は圧倒的であった、という点からもそう言えるが、次のように考える方がよりのを得ている。

モニューシュコの主要な作曲ジャンルは歌曲であった。モニューシュコは常に、ポーランド人にポーランド語で語り掛けることを目的とした歌曲を多く書いている。それに適していたのがまさにマズレク形式であった。実際『家庭愛唱歌集』の中で、ポロネーズは「古い *Starość*」など僅かしか見られないが、マズレク・リズム——マズル、クヤヴァク、オベレク——を用いた歌曲は枚挙にいとまがない。ポーランド語を終始伴い続けているという点で、モニューシュコはマズレク的なのだ。

方やショパンはもっぱらピアノ曲だけを書いてきたと言っても過言ではない。ジャンルはポーランドの舞曲に限らず、むしろワルツやバラード、エチュードなど多岐にわたる。どれをとってもポーランド的——ショパン風の味付けが成されている——だが、扱

う題材は必ずしもポーランドのみに求めているのではなく、あくまでヨーロッパ、とりわけパリのサロンに集まった人々に聴かれることを想定した曲が多いのである。言葉や聴衆をポーランドに限定しない態度、それがポロネーズ的たる所以である。

ところで、ショパンについて少し補足しておきたい。

ショパンは「ポロネーズ」と題するピアノ曲を少なくとも 16 曲書いているが、それ以外にも協奏曲の楽章の一つ、などポロネーズ作品はいくつもある。又、「マズルカ」は更に数が多く、一連のマズルカ作品群だけでも 61 曲に及ぶ。彼のポロネーズとマズルカを比べると、作品の規模という面では長さ、音楽的内容ともに、圧倒的にポロネーズの方が充実している。マズルカはどちらかというと、規模が小さく、民謡的雰囲気が比較的強く、故意に残された印象を受ける。マズルカは 3～5 曲が一つの作品番号の作品となっているが、これによって詩のアンソロジーのような印象も与えられている。これはショパンが決して、マズルカとポーランド詩との強い結びつきを感じていなかった訳ではないということの一つの現れであると思われる。

事実、ショパンはポーランド語による歌曲を書いている。しかも彼が書いた数少ない歌曲全 19 曲のすべてが、ポーランド語の詩（主に S. ヴィトフィツキ¹⁰⁴、B. ザレスキ¹⁰⁵、ミ A. ミツキェヴィチ）によるものであり、更にその内のいくつかは、明らかにマズレクの書式で書かれているのだ。それ以外は、西欧のバラードやワルツなどの書式であり、ポロネーズはやはり見られない。フランス語も自由に操ったショパンが、こと歌曲ではポーランド語の作品しか遺していないのは、やはり幼少の頃の民謡の記憶が大きく影響しているのではなかろうか。

ところで、なぜショパンの場合、同じポーランド人であるにもかかわらず、作品名として「マズレク」ではなく「マズルカ」という名称を用いるのだろうか。これは単純に、ショパンの活躍の場がパリであったことから、外国語（この場合フランス語）で採用されていた「マズルカ」の形で作品を発表していたから、と言ってしまって差し支えないであろう。しかしショパン以前と以降で、「マズルカ」という言葉の指し示すものが大きく変化した、と考えることには非常に意味がある。

ショパンは先にも述べたように、あらゆるポーランドの民俗音楽を経験として熟知していた。完全に自分の血肉となったそれらの知識——とりわけマズル、オベレク、クヤヴァク——を熟成させ、自在に扱って、新たなジャンルとしての「マズレク」、つまり「マズルカ」という形式を確立したのだ。彼の中に常にあったのは、生きた民俗音楽の

¹⁰⁴ S. ヴィトフィツキ Stefan Witwicki (1801-1847 年) : 1832 年よりフランスに亡命した詩人。ショパンやモニューシュコの歌曲で有名。

¹⁰⁵ B. ザレスキ Bohdan Zaleski (1802-1886 年) : 11 月蜂起に加わった愛国詩人。1833 年に亡命。ミツキェヴィチと親しい。

記憶であり、それらの持つ意味を熟知した上で、みずからの芸術音楽の中に「ショパン的」味付けを加えて生まれ変わらせていたのである。

ところがショパン以降に出てきた作曲家の多くは、ショパンの音楽の源泉を全く知ることなく、リズム的特徴だけを取り上げたのに違いない。もともとはポーランドの3つの舞曲から生まれた形式だということを意識すること無く「マズルカ」の書式を自分の作曲に取り込んでいった作曲家の「マズルカ」は、やはり元来の意味での「マズレク」ではありえないだろう。そういった意味で、ショパンの「マズルカ」とそれ以降の「マズルカ」は区別して考えたい。

ショパンの作品に見られるポーランドの民族的要素は、けしてあからさまな民謡の引用ということではない。少年時代の経験、記憶、知識が自身の中でよく消化吸収された後、彼の表現手段の一部として出現してくるものなのである。ショパンをロマン派の作曲家であると位置付けることに異論があるのも、そういった所に起因している。ショパンは前ロマン主義からロマン主義前期に至る潮流の中に生まれたが、自身はその潮流の一部を成しておらず、自己完結的な様式を持っていた作曲家であった。

それゆえであろう、ショパンの亡命後、彼の存命中にポーランド国内で彼の音楽を理解することのできたポーランド人は現れなかった。しかしその分も埋め合わせるように、パリの社交界で、同郷の亡命者たちに与えた慰めや、ポーランド的なもの、ポーランドの苦悩をヨーロッパに知らせた実績は、非常に偉大なものであった。1831年に書かれた『革命のエチュード』などは、11月蜂起失敗の知らせを聞いて憤りを込めて作られた作品と言われており、このような激しい感情の表出もパリの人々の心を揺さ振った。この意味では、ショパンは——自身が意識するとせざると——充分すぎるほどに「ロマン主義者」であったと言えよう。

2——『幽霊屋敷』と『パン・タデウシュ』

ここでは4章でも紹介したミツケヴィチの傑作の一つ、『パン・タデウシュ』を取り上げて、モニューシュコの代表作『幽霊屋敷』と比較する。

最初に、この二人の人物の関係を簡単に見ることにする。

モニューシュコは1819年ミンスクに生まれ、ヴィルノ、ワルシャワと居を移し、そこで1872年に亡くなったわけだから、この亡国の時代をミツケヴィチとは20年ほどずれて生きたことになるが、残念ながらこの二人は生前、直接顔を合わせたことは一度もない。

しかしモニューシュコがミツケヴィチについて書いた記述は沢山残っている。ミツケヴィチはモニューシュコが物心着く頃には既にロマン詩人として名をあげていたし、モニューシュコの伯父がヴィルノ大学でミツケヴィチと懇意だったことを考えると当然の事だと言えよう。一方、ミツケヴィチは晩年の手紙の中で一度だけ、モニ

ューシュコについて触れている。

——モニューシュコがどんな音楽を書くのか見てみたいのだが、歌曲集をどこかで手に入れられないだろうか。私が以前聞き知った彼の作品はいずれも他に類を見ないほどすばらしいものであった。——¹⁰⁶

この記述は、既に 1855 年にはパリのポーランド人にまでモニューシュコの歌曲が評判になっていたことを明らかにする。ここで言われている歌曲集は当然『家庭愛唱歌集』のことを指している。この手紙に付された註によれば、

——『家庭愛唱歌集』第 3 巻が 1851 年に出版され、その中にはミツキェヴィチのバラード、「待ち伏せ Czaty」や『父祖の祭り Dziady』第 4 部からのデュエットが収められていた——¹⁰⁷

という。ミツキェヴィチの詩は、学生時代のモニューシュコの歌曲の習作にも何度か登場しており、奇しくも彼にとって最初の出版となる 3 つの歌曲は、いずれもミツキェヴィチによるものであった。作曲家として本格的な活動を始めた後も、『父祖の祭り』第 2 部の「幽霊 Widma」を取り出したカンタータ作品などの大規模な作品や、『クリミア・ソネット』や多くの短編詩に曲をつけた比較的規模の小さな歌曲（その多くが『家庭愛唱歌集』に収録されている）まで、多岐に渡ってミツキェヴィチの詩が取り上げられている。当時のポーランドにおける大作曲家が、ポーランドの生んだ大詩人の詩を頻繁に取り上げるというのは自然な成り行きと言えるであろう。モニューシュコは次のように言っている。

——優れた詩はそれぞれが、自身の中に予め用意されたメロディを内在している。作曲家はそれによく耳を傾け、(…) テクストを音楽のことばに翻訳しなければならない——¹⁰⁸

ロマン主義時代、表現力という点において音楽の力が大いに称賛されたが、文学と相互に感化し合い「詩の中に音楽があるのか、音楽の中に詩があるのか、誰にも言うことはできない」¹⁰⁹という結果を生み出した。

¹⁰⁶ [8] s.586-587 (1855 年に友人の作曲家、W.ソヴィンスキに宛てた手紙より)

¹⁰⁷ [8] s.587

¹⁰⁸ [13] s.118 (1842 年、クラシェフスキに宛てた手紙より)

¹⁰⁹ [26] s.582

『パン・タデウシュ』でも、先だつての章で見たようにミツキェヴィチが実に鮮やかな筆致でもって音楽を描写している。音楽のみならず、あらゆるポーランド的と思われるもの——伝統・習慣・儀礼・シュラフタの流儀・食事・衣裳・踊りなど——を、見事に描き出しているのである。これだけの描写を可能にしたのは、彼のポーランド時代の記憶である。ミツキェヴィチの生誕地は現ベラルーシのノヴォグルーデクであり、その後学生時代をヴィルノで過ごした。つまりミツキェヴィチにとっては、その地こそが彼のポーランドの習俗に関する知識や記憶の集積の地であったということになる。これについて、モニューシュコの場合も非常に似通っている。モニューシュコも生まれは現ベラルーシのミンスク郊外であり、少年時代以降は長くヴィルノに滞在している。二人のその後の創作活動において現れてくる民族的要素の共通性はこういった点に求めることもできるのかもしれない。

では具体的に作品に目を向けてみる。

ミツキェヴィチが『パン・タデウシュ』を書いたのが 1834 年、折しも 11 月蜂起の直後であった。方や『幽霊屋敷』の初演は 1865 年、1 月蜂起の直後である。いずれもそれぞれの蜂起後の混乱の時期であるが、これらの作品がポーランド人の民族意識を再び結集させるためのよい材料となったのである。実際、モニューシュコは 11 月蜂起後の『パン・タデウシュ』に倣おうという意図を持って『幽霊屋敷』を作曲したと言われている。又、台本を書いたヘンチンスキも、『パン・タデウシュ』の影響を大きく受けていたようである。

どちらの作品も、シュラフタを主人公として登場させ、戦いのモチーフ、ポーランドのフォークロアをふんだんに用いている。ストーリー上の類似はあまり問題でないとされるが、やはり「帰ってきたシュラフタの若者」、「女性をめぐった若者同士のあれこれ」、「狩猟、しとめた獲物を巡る争い」、「ハッピーエンド」といったストーリー展開上重要なファクターの共通性は認めざるを得ないであろう。しかしこれらの要素というのは、古き良き時代のポーランドの習俗を著すためには欠くべからざる要素とも言える訳で、それをすべて揃えた両作品が「傑作」として今日まで受け入れられ続けているのだ、という考え方も可能である。

そしてこれらの要素に彩りを添えるのが、ポロネーズ、マズレクといった「民俗音楽」である。『パン・タデウシュ』には、頻繁に「ドンブロフスキのマズレク」が登場する。果てには、からくり時計のオルゴールにも取り入れられているほどで、これに触発されたモニューシュコが対抗して「古時計のアリア」を書いたのではないかと筆者は考えている。というのも、『タデウシュ』の中に出てくる時計が奏でるのが「ドンブロフスキのマズレク」であるのに対し、『幽霊屋敷』の古時計が奏でるのはオギンスキのポロネーズ「祖国よさらば」のパロディだからである。ヘンチンスキの台本には、ただ「ポロネーズ」としか記されていないので、そこにどのようなメロディを採用するかは全くモ

ニューシュコの裁量に任されていた。そこで当時のポーランド人にとって最も知られていたポロネーズを用いることにしたモニューシュコは、当然それが聴衆に引き起こす効果についても見越していたに違いない。『幽霊屋敷』のその場面では、「祖国よさらば」が流れた直後のポロネーズアリア冒頭が「母よ！」で始まっているが、これは「祖国ポーランドよ！」という台詞として聴衆の耳に感傷的に響いているのである。もし『タデウシュ』の冒頭で時計が奏でるメロディがこういった哀愁漂うポロネーズだったとしたら、『タデウシュ』の物語の方向性そのものが狂ってしまっていたかもしれない。即ち、ポーランド民族を鼓舞しようというよりも、祖国を感傷的に懐かしむだけの、ただの昔語りになってしまっていたかもしれないのだ。「ドンブロフスキのマズレク」で勇ましく勇気を奮い立たせてこそ、その後の民族的描写が活きてくるのである。

又、『タデウシュ』の有名な結末部分は、„Poloneza czas zacząć!”に始まるポロネーズによる大団円である。これは、同じポロネーズであっても「大時計のアリア」とは異なる種類の雰囲気我代表している。どちらかというところ「ミエチニクのアリア」に近いものである。シュラフタの栄光を称え、盛んに「乾杯」と「万歳」が唱えられる中のポロネーズなのだ。方や『幽霊屋敷』のハッピーエンドは屋敷中が賑やかにマズルを踊って締めくくられる。シュラフタの屋敷での祝宴でポロネーズではなくマズルとはどうしたことか、と筆者は頭を悩ませていたが、これは恐らく二人の主人公が冒頭で掲げた「独身の誓い」によるものではないのか、というのがこれまでに行き着いた結論である。「独身の誓い」とは即ち、いつ何時戦地へ招集がかかっても、気遣う家族さえ持たなければ未ひとつで馳せ参じられる、と考えた彼らが「一生妻は娶らない」と決めた誓いである。ストーリーとしてはハッピーエンドのこの結婚も、仮にもシュラフタが一度公約した誓いを破る結果となるわけで（これが「喜劇」たる所以でもあるのだが…）、ポロネーズは相応しくない、という考え方である。また、マズルは軍歌としてのイメージが強く、「結婚はしても、戦いには馳せ参じよう」という決意は変わらない」という意志を聴衆に伝えるための意図も持っていると言える。

ともかく、モニューシュコにせよミツキエヴィチにせよ、ポロネーズやマズレクを熟知した上で、これらを非常に巧みに自分の作品の中で使い分けていると言うことができる。「民族的モチーフ」という理由だけで、やみくもに書き散らしたわけではないばかりか、綿密な計算に基づいて表現しているということである。

3——＜アリア＞的ポロネーズと＜レチタティーヴォ＞的マズレク

モニューシュコ作品において、『家庭愛唱歌集』ではあれほど雄弁であったマズレクが、何故オペラ作品では沈黙してしまうのだろうか。逆に『家庭愛唱歌集』で陰を潜めていたポロネーズは何故、オペラ作品においてかくも豊かに心情を歌い上げるのである

うか。

調べ進めていくうちに突き当たった疑問である。しかしこれらにも、もう結論を出せる時が来た。

歌曲としては、オペラの中では専らポロネーズが好まれ、庶民の愛唱歌としてはマズレクが盛んに取り上げられるという現象は、実はそれほど驚くべきことではない。

オペラでポロネーズが歌われるのは主にアリアである。『ハルカ』の冒頭は合唱であった、などの例外はいくつか認めねばならないが、同じく『ハルカ』の中にはもう一つ、ストルニクのアリアがポロネーズで書かれており、『幽霊屋敷』では既に見てきた通り 2 つのアリアがポロネーズの書式である。

アリアは一般に、オペラの中でもその登場人物が自分の想い——その内容は様々であるが——を切々と訴えかける場面で歌われるものである。歌詞の内容も勿論、練られた意味のあるものであることが多いが、何と言っても歌手にとってはメロディ、歌唱の聴かせどころとなるものであり、音楽そのものが歌詞内容を表現するのである。そういった意味では、アリアに現れるポロネーズは多分に標題音楽的であり、そうすると逆説的ではあるけれどもアリアには必ずしも歌詞がついている必然性はないのだと言える。だとすれば、歌詞との結びつきの中で意味を持ってきたマズレクはアリアには相応しくなく、もっぱら器楽曲としての発展を遂げ、熟成されてきたポロネーズが用いられるのは必然的な流れなのだ。

ではレチタティーヴォとは何か。これは＜語り＞である。旋律はあくまでも補助的なもので、言葉が重視され、朗唱するように歌われる。歌詞が重要だということは、そのリズムが＜詩＞に支配されることを意味する。マズレク・リズムはポーランド語の韻律の反映とも言えるものであり、マズレクはレチタティーヴォと相通じる所があると言えるのである（勿論これは、オペラの中でマズレク・リズムのレチタティーヴォがある、ということを示すものではない）。この立場に立てば、民衆の＜語り＞をそのまま歌曲にした民衆歌、民謡にはマズレクが多く現れるのも容易に納得が行くだろう。

4——ポロネーズとマズルカのシンボル性

ポロネーズ及びマズルカは、共に、これまでに見てきたような過程を経て、つまり 1 月蜂起後の『パン・タデウシュ』、1830～40 年代にかけてのショパンの作品群、『ハルカ』、1 月蜂起後の『幽霊屋敷』のおかげで、19 世紀半ば頃までには完全に＜ポーランド民族の象徴＞となった。

そして相異なるポロネーズとマズルカは、互いにそれぞれの内に更に異なる 2 つのモチーフを持っていることも判ってきた。

ポロネーズは、一つには、シュラフタの栄光を称えるモチーフとして用いられる。こ

の特徴は、主にオペラの中で、シュラフタ身分の登場人物によって歌われるアリアであり、多くの場合「乾杯」や「万歳」を伴っている。もう一つのモチーフは憂鬱さや感傷である。オギンスキのポロネーズに代表されるような、器楽曲に多く見られる特徴である。これら二つは実は表裏一体の関係にあり、祖国を想う気持ちの現れ方の二面性を示している。過去の繁栄を再現することを夢見る前者と、何もなす術を持たずただ古き良きポーランドの感傷に浸る後者である。

マズルカは、軍歌や愛国歌としてのモチーフで、ポーランドの独立を回復するために戦い続ける戦士たちを鼓舞するために用いられる場合と、民衆のモチーフ、即ち農村の民衆の日常生活に根ざした民謡や民衆歌に用いられる場合の二つに分かれる。これらも祖国を失った状況下にあるポーランド人の態度の 2 つの側面を捉えたもので、前者は戦いによって自由を取り戻そうという積極的態度であり、後者は民衆の悲嘆や戦争を憎む気持ちを示している。

このことを端的に表すとすれば、ポーランドにとって、ポロネーズは＜理想主義＞的シンボルであり、マズルカは＜現実主義＞的シンボルであると言えるのだ。

そして、祖国が独立を失っていた時代、ポロネーズとマズルカはお互いを差別化しながらもお互いを補完しあうことで、どちらか一方でも欠かすことのできない密接な関わりのもと、舞曲や音楽の枠組みを越えた抽象的な次元で＜ポーランド的なもの＞のシンボルとして確立し、時にポーランド人を鼓舞し、時に郷愁の念を沸き起こさせ、ポーランド存続のための役割を果たしてきたのである。

おわりに——

この卒業論文に取り組み始めて少し経った頃、私のもとにオペラで演奏をするチャンスがふと舞い込んできた。演目は W.A.モーツァルト作曲『フィガロの結婚』。アマチュアの音楽活動をずっと続けてきた私にとっては、それが初めてのオペラ体験であった。

オペラ——これが取り組んでみるととんでもない「芸術」なのだということが心底良く分かる。ソロ歌手・オーケストラ・合唱、この 3 者を指揮者が束ね、更に衣裳や舞台美術、ホールのセッティングと音楽以外の諸要素、そして客席を埋め尽くす聴衆…こうしたもの総てが揃って初めて成り立つ芸術。R.ヴァーグナーが「総合芸術」と位置付けたのもうなずける。これだけのあらゆる力が注ぎ込まれたオペラというジャンルは、それゆえに人々に与える影響力も大きいのだと体で感じる事ができた。それまでは机上の知識で、音楽や文学といったものが民族の拠り所となり、民衆を扇動する力をも持つことを学び知っていたつもりであったが、これが現実味を持って感じられたのである。音楽も文学も、単独でも大きな影響力を持つ。しかしオペラとはこの二つの芸術形式が最も極端で大胆な形で融合した結果なのである。優れた文学と優れた音楽が一つになった時、その効果は計り知れない。

ありきたりな表現力しか持たない自分に苛立ちを覚えるが、そのオペラ体験は私に大変な感動をもたらした。モーツァルトはロマン主義の音楽家でもなければ、オペラの内容が現代的というわけでもないにもかかわらず、である。優れたオペラは、もうそれだけで、その場を共有する人々の感情を大いに揺さぶるのである。

そのことを遅まきながら知った後に改めてモニューシュコの活動について見た時、そのあまりにも偉大な功績に私は殆ど言葉を失ってしまった。そしてその中に使われている音楽の様々なシンボルが人々に与える心理的効果を考えた時、音楽は人の心の中に直接触れてくる偉大な力であると同時に、また恐るべき武器ともなりうるということに気付いたのである。

そんな音楽ジャンルの中から、ポロネーズとマズルカというテーマを選び取り組み始めた当初は、一体どのような結論が待っているのか、そもそもそういうものが存在するのか、私は疑ってすらいた。

ところが今こうしてまとめ終えてみた時に、それらの包含するあまりにも奥深く幅広い概念に、こちらが飲み込まれてしまいそうな目眩すら感じるのである。そもそも、ポロネーズとマズルカと、二つのシンボルを一度に扱うことが、無謀の始まりであったのだ。結果的に広く浅く語ることしかできなかったのはひとえに自分の力不足であったが、しかし、この二つを同時に見てきたからこそ気付くことのできた成果もあると信じたい。

そして、一番の収穫と言えるのは、最も昔から私の中にあったポーランドと関わりのある事柄である二つの＜ポーランド舞曲＞が、それ以上ないほどに＜ポーランド的なこと＞の象徴であったと知ることができたことである。自分が音楽に惹かれ続けてきた訳、ポーランドのリズムに魅せられてきた訳を、こうして見える形でまとめ得たことは、何より自分にとって意味のあることであった。

この極めて個人的な関心に端を発した論文は、多くの方々の支えのもとに、こうして書き上げることができた。

とりわけ、論文執筆にあたって資料の収集から引用文献や詩の翻訳、内容の議論と多岐にわたりご指導賜った関口時正先生には心より篤く感謝申し上げたい。又、貴重な資料や情報を提供して頂いたり、ポーランド語の翻訳についてお手を煩わせた多くの方々、小原雅俊先生、田村進先生、田口雅弘先生、久山宏一先生、石川グラジナ先生、泉ボグミワ先生、つかだみちこさん、石原伸幸さん、佐藤英さんにも、心よりお礼をのべさせていただきます。そして論文執筆中に様々な相談やアンケートに快く答えて下さり、私のもたらした多大なる迷惑を寛大に赦して下さい下さった多くのポーランド語専攻の皆さん、管弦楽部の皆さん、Symphonia”EUTERPE”の皆さん、音楽教室の先生方、家族や親戚一同にも、この場を借りて感謝の意をお伝えしたい。

皆さん、本当にどうもありがとうございました。

2000年1月 平岩 理恵

■ 資料一 I

POLONEZ a-moll
„Północna nocnyj”

Frédéric Chopin

1. system: 1-16 17-32

2. system: 1-16 17-32

POLONEZ

a-moll

■ 資料－Ⅱ

ポーランド国歌

「ドゥブロフスキのマズレク」 [33] p.86

POLSKI HYMN NARODOWY

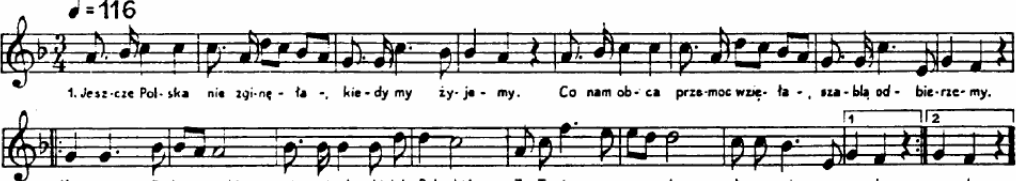
SŁOWA JÓZEFA WYBICKIEGO (1797)

AUTOR MELODII NIEZNANY

TEKST I MELODIA (USTALONA PRZEZ MINISTERSTWO WYZN. REL. I OŚW. PUBL. W 1927 R.)
ORAZ NOWA HARMONIZACJA KAZIMIERZA SIKORSKIEGO (W WYNIKU KONKURSU POLSKIEGO WYDAWNICTWA MUZYCZNEGO W 1948 R.)
ZATWIERDZONE JAKO OBOWIĄZUJĄCE PRZEZ MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI W 1948 R.

NA GŁOS

$\text{♩} = 116$

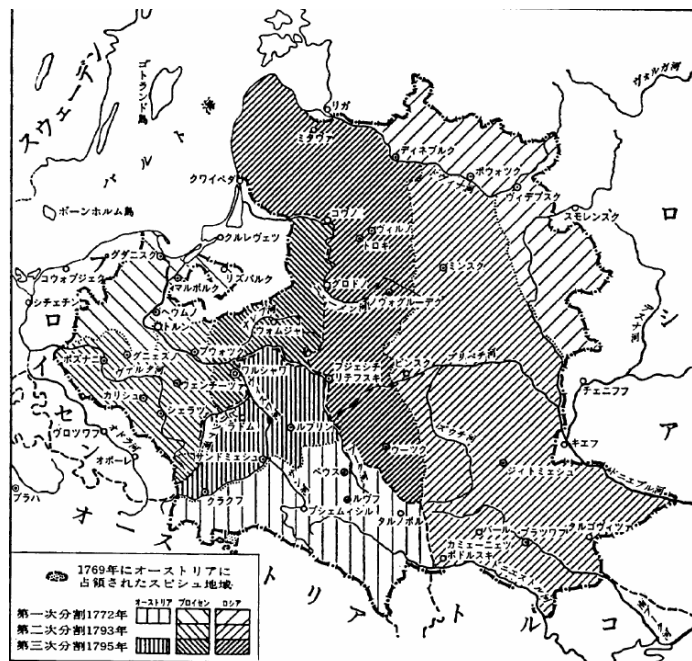


1. Jesz-cze Pol-ska nie zgi-nę - ła -, kie-dy my ży-je - my. Co nam ob-ca prze-moc wzię- ła -, sza-błą od- bie-rze- my.
Marsz, marsz, Dą-bro- wski, zie- mi wło- skiej do Pol- skiej! Za Twoim prze-wo- dem, złą- czym się z na-ro- dem. - ro- dem.
2. Przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę, będziemy Polakami. Dał nam przykład Bonaparte, jak zwyciężać mamy. Marsz, marsz, Dąbrowski...
3. Jak Czarniecki do Poznania po szwedzkim zaborze, dla Ojczyzny ratowania wrócim się przez morze. Marsz, marsz, Dąbrowski...
4. Już tam ojciec do swej Basi mówi zapłakany: słuchaj jeno, pono nasi biją w tarabany. Marsz, marsz, Dąbrowski...

●ポーランド国歌

■ 資料－Ⅲ

ポーランド 3 国分割下の地図 [30] 1 p.385



■ 資料－Ⅳ

S.モニューシュコの肖像 [11] 中表紙より



■ 資料－V

『家庭愛唱歌集』より「マチェク Maciek」冒頭部分 [42] t.2 s.44

6. Maciek *

Słowa: T. Lenartowicz

Allegro con fuoco

„Hej, do ta-ńca -, dzie-wu-chy! Graj-ze du-dko

Più lento

Ja - sko-wa! Cóż to, graj-ku, czyś ty glu-chy, że tak sie-dzis jak - by so-wa?

Tempo I **Moderato** **Allegro**

A-no zy-wo -, do li-cha, cóż to wam się przy-da - lo! Ka-żden sie-dzi, ka-żdy

Moderato

wzdę-cha... Cij zle lu-dzi spę - ta - lo! Ba-tek z bo-ku po - zie-ra, bzy rę -

Più lento

-ka-wem o - cie-ra, a dzie-wu-chy, pa-ro-bcy jak nie swo-i, jak - by o - bcy.”

* DSM A/II nr 49

MAZUR ZA WOŁAMI

Ptaszę śpiewa, bo ptasze,
Bo ma w lesie swobodę;
Dziewczę śpiewa, bo nasze,
Bo wesołe i młode,
Bo ma liczko jak róża,
I nie mała, nie duża.

I ja sobie zanucę,
I ja czasem wesoly;
Jeno woły zawrócę,
Wołyż moje! hej, woły!
Albo ja to sierota?
Albo jaki niepota?

Mam ja rolę i chatę,
I poszyte stodółki,
I bydelko rogate,
I dwa konie, i pszczołki;
I kobietę Jagusię,
I dzieciątko malusie.

Pan Bóg łaskaw na człeka;
Grady biją z daleka,
U mnie zboże się kłosi.
Deszczyk przyjdzie, porosi
Albo lunie jak z cewki,
Na ogrody, przysiewki.

Jak to woły się cieszą,
Kiedy jarzma nie czują,
A rogami się czeszą,
A patrzą się, a żują;
Idzie słonko po niebie...
A no! woły, od siebie!

Jakoś ciężko pług chodzi,
Ale ziemia obrodzi.
Dla kaleki, żebraka,
Daje ziemia nieboga,
Dla sieroty, dla ptaka,
Przyjaciela i wroga.
Byle posiać na dobre...
A no! siwy, a k'sobie!

Danaż moja! oj dana!
Ludzie idą do siana,
Brzęku, brzęku po stali,
A dalejże, a dalej!

Mają zboża Kujawy,
Mają łąki na paszę,
Ale gdzie im bór ćmawy,
Takie lasy jak nasze?

Oj, Bachorza, Bachorza,
Same błota i trzciny,
I jeziora jak morza,
I doliny, doliny.
Gdzie się człowiek obróci,
Wszędzie serce zasmuci.

A to u nas inaczej.
Szumią gaje w równinie,
Ani świata zobaczy,
Jak stryj brodę rozwinie;
Jeno w górze u szczytu
Jasny kawał błękitu.

Raniusieńko, jak zorze,
Słychać ptaków śpiewania,
Skowroneczek już orze,
A przepiórka pogania,
Wiatr po liściach szeleści,
Coraz widniej, niebieściej.

Każde przy swej robocie:
Bocian chodzi po błocie,
Słowiak śpiewa a śpiewa,
Zołna lasy rozsiewa,
Przyspiewują na głosy,
To wywilgi, to kosy,
I człek myśli, że w raju,
A on w kraju, oj, w kraju...

Na zachodzie pogoda,
W jasnym niebie wesele,
Dał Bóg ludziom oj wiele,
Może jeszcze co doda.
Może zboża dorzuci,
Może Polskę powróci.

Twardo panu kmięć służy,
I biedysmy zażyli,
Może życia przydłuży,
Może nieba przychyli,
I od grzechów rozgrzeszy,
I na dzieciach pocieszy.
Słonko schodzi po niebie,
A no! woły, od siebie!

Już z południa daleko,
Ludzie z miasta się wleką,
Idzie baba śród drogi,
Wiedzie krówkę za rogi.

Chłopak pędzi a krzyka,
Ze aż kładą się szkapki;
Grajek wziął się do smyka,
Spuścił nogi przez drabki:
Dylu, dylu — od ucha,
Kto ma uszy, niech słucha.

Środkiem włódarz się toczy,
Nawdział czapkę na oczy,
Zajrzał w dzbanek, niedużo,
A nogi mu nie służą.

Szumią lasy, hej, lasy,
A w karczence grzmiały basy,
Kiedy skakać, to skaczą,
A kiedy pić, to piją,
A jak płakać, to płaczą,
A jak bić się, to biją...
To już u nas tak idzie,
Na polówkę nie ma;
A pocierpieć jak przyjdzie,
To i to się wytrzyma.

Ot i dzwoni już dzwonek
Na wieśniaczym kościele,
Dzięki Bogu za dzionek,
Za serdeczne wesele,
I za wszystko, co miłe,
I za wszystko, co boli;
W ciężkiej pracy za siłę,
I za uśmiech w niedoli.

Już i zorza przygasa,
A no woły! do lasa,
Na podwórko przed chatę,
Pod te sosny garbate.

MAZUR

Hej, do tańca, dziewczuchy,
Zagraj, dudko Jaśkowa!
Cóż to, grajku, czyś głuchy,
Co tak siedzisz jak sowa?

⁵ Ano! żywo, do licha!
Cóż to wam się przydało,
Każden siedzi a wzdycha,
Czy złe ludzi spętało?

Bartek z boku spoziera,
¹⁰ Łzy rękawem ociera,
A dziewczuchy, parobcy
Jak nie swoi, jak obcy.

Gdy tak Maciek ochoczy,
Każdy przetań swe oczy,
¹⁵ A Jan stary, zza stoła:
„Grajże, grajku!” zawoła.

Chwycił Józef za basy,
Zwawo smykłem potoczył;
Maciek w taniec wyskoczył,
²⁰ Ognia dały obcasy.
Oj ta dana, oj dana,
Doloż moja kochana!

Cóż to grajko tak smutnie?
Wesołego niech utnie,
²⁵ Bo ja na złość muzykom
Śmieję się i wykrzykom:
Oj ta dana, oj dana,
Doloż moja kochana!

Co mam nie być wesoły!
³⁰ Spaliły się stodoły,
Kłopot sobie nie zadam,
Kędy zboże poskładałam:
Bo je grady złożyły,
³⁵ Pocięły i zmłóciły.
Oj ta dana, oj dana,
Doloż moja kochana!

Co mam nie być wesoły!
Mój majątek dwa doły!
A w onych dołach żona
⁴⁰ Z małym dzieckiem złożona.
Oj ta dana, oj dana,
Doloż moja kochana!

Grajże, dudko wesoła,
Toć na mnie nikt nie woła,
⁴⁵ Nikt nie czeka stęskniony
W mej chałupie spalonej.
Oj ta dana, oj dana,
Doloż moja kochana!

Żywa dusza nie żąda,
⁵⁰ Próżno człek się ogląda,
Więc tańcuję najszczerzej,
Jutro pójde w żołnierzy.
Oj ta dana, oj dana,
Doloż moja kochana!

⁵⁵ Gdy tak tańczy ochotnie,
Cóż to grajko tak potnie?
Kropla w kroplę przez oczy
Z twarzy grajka się toczy.

Czy się zmachał od grania?
⁶⁰ Skrzypki rzucił, podeptał,
Otarł lice sukmanem
I coś mruczał, i szeptał,
A dziewczki się spłakały —
Ze skrzypki grać przestały.

⁶⁵ Bądźcie zdrowi, wy starzy,
Niechaj Pan Bóg wam darzy,
A gdy skrzypków nie stało,
By się w karczmie hulało,
Śpiewam sobie: oj dana,
Doloż moja kochana!

MAZUR

Mazur ci ja, Mazur,
Spod Warszawy rodzic,
Nie zaden pan baran
Ani wojewodzie.
Najprzód mnie ucono
Grabić w łące siono,
Na stodołę młócić,
Cterma kołmi włócić,
A kiej mie już byli
Wyhejdukowali,
To mnie ożenili
Za żonę wydali.
Siono, jako siono
Cielok, jako cielok,
Ale z miłą żoną
Cłowiek smutny wselok.
Bodaj to parobkiem
Chodzić sobie sohkiem,
Copka z fantazyją,
Sukman granatowy,
A w tanecku biją
Iskrami podkowy,

Stalowy obcasik,
I cerwony pasik;
Jesceć mieli racją
Dawać hedukację,
Lec ze zonke dali,
To się pomyłali.
Cłek by miał ochoty
Podobać się komu,
A tu ksycy z choty:
«A pójdziesz do domu!»
Bóg się nie zmiłuje,
Toć mię gnębią wszyscy:
Zona mię pomstuje,
Dziecko w łózku piscy,
A dymem z komina
Dymi chałupina.
Niech je tam wciornosce
W tym ostatnim dzionku,
Zostane ja w wiosce
Chyba na postronku.

Jak jeno zaświta,
Z moją zonką kwita,
Zostawiam stodoły,
Dwa konie, dwa woły
I pscół ćtery pieńki,
W sksynce dwa dukaty,
Ma nowe sukienki
I cycowe smaty,
Nie pierwsej młodości,
Nie będzie załości.
Pójde do starszego
Zamelduje mu się,
Powiem, zem z Dębego,
Ze mieskałem w lesie,
Mam z sobą fuzyję
Co niezgorzej bije,
Lepiej w wojsku strzelcem;
Niz w chacie wisielcem;
Bo przysięgam Bogu,
Jakem Maciek Dzwoniec,
Ze by mi w chałupie
Pysło na ten koniec.

„Pieśń Legionów Polskich we Włoszech”

Jeszcze Polska nie umarła,
Kiedy my żyjemy.
Co nam obca moc wydarła,
Szablą odbierzemy.

Marsz, marsz, Dąbrowski,
Do Polski z ziemi włoskiej,
Za Twoim przewodem
Złączem się z narodem.

Jak Czarniecki do Poznania
Wracał się przez morze,
Dla ojczyzny ratowania
Po szwedzkim rozbiorze.

Marsz, marsz, Dąbrowski...

Przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę,
Będziem Polakami,
Dał nam przykład Bonaparte,
Jak zwyciężać mamy.

Marsz, marsz, Dąbrowski...

Niemiec, Moskał nie osiedzie,
Gdy jąwszy pałasza,
Hasłem wszystkich zgoda będzie
I ojczyzna nasza.

Marsz, marsz, Dąbrowski...

Już tam ojciec do swej Basi
Mówi zapłakany:
„Słuchaj jeno, pono nasi
Biją w tarabany.”

Marsz, marsz, Dąbrowski...

Na to wszystkich jedne głosy:
„Dosyć tej niewoli!
Mamy racławickie kosy,
Kościuszkę, Bóg pozwoli.”

Marsz, marsz, Dąbrowski...¹¹⁰

¹¹⁰ [6] s. 461 (Lechicka, J.: *Józef Wybicki, Życie i twórczość*, Toruń, 1962r.)

„Mazurek Dąbrowskiego”

Jeszcze Polska nie zginęła,
Kiedy my żyjemy.
Co nam obca przemoc wzięła,
Szablą odbierzemy.

Marsz, marsz, Dąbrowski,
Z ziemi włoskiej do Polski,
Za twoim przewodem
Złączym się z narodem.

Przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę,
Będziem Polakami,
Dał nam przykład Bonaparte,
Jak zwyciężać mamy.

Marsz, marsz, Dąbrowski...

Jak Czarniecki do Poznania
Po szwedzkim zaborze,
Dla ojczyzny ratowania
Wrócim się przez morze.

Marsz, marsz, Dąbrowski...

Mówił ojciec do swej Basi
Cały zapłakany:
„Słuchaj jeno, pono nasi
Biją w tarabany.”

Marsz, marsz, Dąbrowski...¹¹¹

„Polonez 3 Maja”

¹¹¹ [6] s. 461-462 (Pachoński, J.: *Jeszcze Polska nie zginęła*, Gdańsk, 1972r.)

Zgoda Sejmu to sprawiła,
 że nam wolność przywróciła
Wiwat! Krzyczcie wszystkie stany
 ----niechaj żyje król kochany!
(bis)

Taka jest narodu wola,
 za swych braci i za króla
Obywatel każdy wszędzie
 żyje swoje łożyć będzie!
(bis)

Wiwat! Sejm i naród cały!
 Dziś nam nieba żywot dały
Wiwat! Krzyczcie wszystkie stany
 ----niechaj żyje król kochany
(bis)

SCENA 1

Stolnik, Dziemba i chór gości.

Dziemba

Niechaj żyje para młoda,
Przy zaręczyn tych obrzędzie!
Wieczna miłość, wieczna zgoda
W młodem stadle niechaj będzie!
Wszak ci to się dwa klejnoty,
Starodawnej godła cnoty,
W jedno godło dzisiaj wiążą:
Pomian, panie, z Odrowążą!

Chór

Wiwat, Wiwat! - Para młoda!
Ciągła miłość, ciągła zgoda,
Niechaj nie opuszcza cię!
Starodawne dwa klejnoty,
Godła męstwa, godła cnoty,
Chlubnie dziś jednoczą się.

Dziemba i chór

Spojrzyj na nich, aż drży dusza,
Jaka u nich godność równa!
Jak stworzona dla Janusza,
Nasza Zofia Stolnikówna!

Kilku z gości

A oboje równi stanem,
Jak urodą, tak i wianem.
Niech im szczęście pasmo wije!
Niechaj żyją! Niechaj żyje
Cny Odrowąż z cnym Pomianem!

Stolnik

Panom braciom dzięki nasze!
Ich życzliwość dobrze znam,
Górami czasze! Zdrowie wasze!
Kochajmy się!

Chór

Szczęście wam!

Dziemba z chórem odchodzą, krzycząc jeszcze:

Niech żyje!

Miecznik

Kto z mych dziewczek serce której,
W cnych afektów płacze nieć,
By uwieńczyć swe konkury,
Musi dzielnym czelkiem być.
Piękną duszę i postawę,
Niechaj wszyscy dojrzą w nim,
Śmiałe oko, serce prawe,
Musi splatać w jeden rym.
Musi cnót posiadać wiele,
Kochać Boga, kochać lud,
Tęgo krzesać w karabełę,
Grzmieć z gwintówki gdyby z nut!
Mieć w miłości kraj ojczysty,
Być odważnym jako lew,
Dla swej ziemi macierzystej,
Na skinienie oddać krew.
Niech mu będzie chęć nieznana,
Lżyć obyczaj stary swój,
Niech kontusza ni żupana,
Nie zamienia w obcy strój!
z przycinkiem, patrząc na Damazego
Kto nie przyjdzie w sercu taki,
Kto za fraczek oddał pas,
W domu tym na koperczaki,
Nadaremnie straci czas!

Przy końcu śpiewu Miecznika dziewczęta kończą wróżby i uprzatając przyrządy oddalają się, jedno w głąb, drugie na prawo, tak że na scenie zostają tylko główne osoby. Hanna i Jadwiga po skończonym śpiewie, okrywają ojca pieszczotami.

Miecznik

śluchając dzwonków od sań nieco w głębi
Ktoś zajeżdża na podwórze,
Łaska Boga, nowy gość!
Otwiera drzwi w głębi.

『幽霊屋敷』より古時計のアリア

SCENA 4

Stefan

Idzie do okna.

Cisza dokoła, noc jasna, czyste niebo,
Księżyc płynie swobodnie po przestrzeni bez chmur.
Tajemnych uczuć niepojęta władza,
Odbiera sen, tęsknotę naprowadza,
Serca marzenie staje się potrzebą.
Tak... tak... to straszny, bardzo straszny dwór!
Prawdę mówił Maciej stary,
Są tu strachy, są tu czary...
Ten niepokój nieustanny
Myśl o wzroku pięknej Hanny,
Mówią jasno w chwili tej,
Że czarami oczy jej...
Tak... niezawodnie... bo wszedłszy pod ten dach,
Tylko mi tych oczu strach...

po chwili

Nie, nie! Nie myślmy o tym... baczność gości
Stefanie...

Wszak się przyrzekło żyć w bezzennym stanie!

Zegar bije północ.

Cóż to jest?

Maciej mówił, że od lat tysiąca,
Chyba dusza wracająca
Spoza grobu, dla pokuty
Wprowadza w obrót ten zegar popsuty.
Zegar skończywszy bić gra poloneza.
Przestał bić a teraz gra.

Stucha.

Boże mój! melodia ta,
Jakież chwile przypomina!
Niegdyś mój ojciec, w rodzinnym kole naszym
Mnie lub Zbigniewa, starszego syna,
Ucząc drewnianym władać pałaszem,
Tak często nucił ten sarmacki śpiew!

Słyszę te piosnkę
Z dziecięcych wspomnień echem,
Jak płynie z piersi ojca
Do niebiańskich stref!
Widzę, jak matka
Z anielskim swym uśmiechem
Strzeże synów,
Swoich synów
Igrających w cieniu drzew.

Zegar gra.

O matko! matko miła!
Gdyś nas osierociła,
Po twym zgonie
W ojca łonie,
Skonał ten serdeczny śpiew!

Słyszę jak rodzic
Tę pieśń swobodnie nuci,
Gdy za najświętszą sprawę
Spieszysz oddać krew...
Widzę jak matka

Niepewna czy on wróci,
Wzywa Boga,
Wzywa Boga,
By łagodził wojny gniew!

Zegar gra.

O matko! matko miła!
Gdyś nas osierociła,
Po twym zgonie
W ojca łonie,
Skonał ten serdeczny śpiew!

Idzie w głąb do okna z prawej strony i staje przy nim zadumany.

参考文献及び資料一覧

<外国語の参考文献>

- [1] Burhardt, Stefan: „*Polonez*” *Katalog tematyczny* 3, PWN, Warszawa, 1985r.
- [2] Kański, Józef: *Przewodnik operowy*, PWM, Kraków, 1973r.
- [3] Kolberg, Oskar: „*Pisma muzyczne*” *Dzieła wszystkie*, t. 61-62, PWM, Kraków, 1975r.
- [4] Kowalczykówna, Jolanta: *Witaj majowa jutrzeńko*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice, 1991r.
- [5] Lenartowicz, Teofil: „*Wybór poezji*” *Biblioteka Narodowa Nr. 5*, ZNIO, Kraków, 1972r.
- [6] Libera, Zdzisław: *Poezja Polska XVIII wieku*, Czytelnik, Warszawa, 1983r.
- [7] Libera, Zdzisław: *Poezja Polska 1800-1830*, Czytelnik, Warszawa, 1984r.
- [8] Mickiewicz, Adam : *Adam Mickiewicz Dzieła*, t.6, Czytelnik, Warszawa, 1955r.
- [9] Mickiewicz, Adam: „*Pan Tadeusz*” *Biblioteka Narodowa Nr. 83*, ZNIO, Kraków, 1994r.
- [10] Orlewiczowa, Irena: *Księga cytatów*, PIW, Warszawa, 1975r.
- [11] Rudziński, Witold: *Moniuszko*, PWM, Kraków, 1971r.
- [12] Smoleńska-Zielińska, Barbara: *Fryderyk Chopin i jego muzyka*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1995r. より „*Kurier Szafarski*” [s.26-32]
- [13] Stokowska, Magdalena: *Kto? Co? O muzyce i muzykach*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa, 1972r.
- [14] Szczublewski, Józef: *Teatr Wielki w Warszawie 1833-1993*, PIW, Warszawa, 1993r.
- [15] Szymański, Józef: *Herbarz*, PWN, Warszawa, 1993r.
- [16] Teatr Narodowy: *Straszny dwór*, Wydawnictwo Teatru Narodowego, Warszawa, 1998r.
- [17] Teatr Wielki: *Halka*, Teatr Narodowy-Opera Narodowa, Warszawa, 1998r.
- [18] Wolski, Włodzimierz: *Halka - Tekst i Objasnienia*, PWM, Kraków, 1953r.

<外国語の事典・辞書・百科事典>

- [19] Górski, Konrad: *Słownik Adama Mickiewicza*, ZNIO, Wrocław, 1969r., t. 6
- [20] Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk: *Słownik muzyków polskich*, PWM, Kraków, 1967r.
- [21] Kopaliński, Władysław: *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Kraków, 1997r.
- [22] *Encyklopedia Powszechna*, PWN, Warszawa, 1976r. t. 1-4
- [23] *Encyklopedia Staropolska*, PWN, Warszawa, 1990r. t. 2
- [24] *Nowa Encyklopedia Powszechna*, PWN, Warszawa, 1997r. t.1-6
- [25] *Nowy Korbut*, PIW, Warszawa, t. 8, 1969r.; t. 9, 1972r.
- [26] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, ZNIO, Kraków, 1991r.
- [27] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London, 1980. v.1-20

<日本語の文献>

- [28] 伊東孝之 他監修『東欧を知る事典』平凡社 1993 年
- [29] 井上和男 編『クラシック音楽作品名辞典』改訂版 三省堂 1996 年

- [30] キュニエーヴィチ, ステファン編 (加藤一夫、水島孝生 共訳) 『ポーランド史』1, 2 恒文社 1986 年
- [31] 下中邦彦 編『音楽大事典』第 5 巻 平凡社 1983 年
- [32] シレジンスキ, ステファン、エルハルト, ルドヴィク 編 (阿部緋沙子、小原雅俊、鈴木静哉 訳) 『ポーランド音楽の歴史』音楽之友社 1998 年
- [33] 田村進『増補改訂 ポーランド音楽史』雄山閣 1991 年
- [34] ミツキエヴィチ, アダム (工藤幸雄 訳) 『パン・タデウシュ』上下 講談社文芸文庫 1999 年
- [35] 横井雅子『音楽でめぐる中央ヨーロッパ』三省堂 1998 年
- [36] リンガー, アレグザンダー 編 (西原稔 監訳) 『西洋の音楽と社会⑦ 初期ロマン派 ロマン主義と革命の時代』音楽之友社 1997 年

<参考資料 CD/LP>

- [37] *Halka -Oper in vier Akten-*, cpo 999 032-1/2
- [38] *Halka wileńska 1848 (2 aktowa)*, PNCD 285 A/B
- [39] *Straszny dwór*, Polskie Nagrania, 1981r.
- [40] モニューシコ歌曲集, ANF-205

<参考資料 楽譜>

- [41] Czechowicz, Maciej i in.: *Polskie pieśni patriotyczne*, Wyd. Podsiedlik-Raniowski i Spółka, Poznań, 1990r.
- [42] Moniuszko, Stanisław: *Śpiewnik domowy*, PWM, Kraków, 1988r.
- [43] Ogiński, Michał Kleofas: *Polonez a-moll „Pożegnanie ojczyzny”*, PWM, Kraków, 1963r.

※表紙絵 F.オボルスキ Floryan Oborski 作 「ポロネーズ Polonez」 ([1]挿絵より)

POLONEZ i MAZUREK w polskiej kulturze romantycznej

Streszczenie pracy dyplomowej

Rie HIRAIWA

Tematem niniejszej pracy jest proces rozwoju dwóch polskich tańców narodowych: poloneza i mazurka, jako symbolu patriotyzmu i polskości, oraz różnica funkcji obu tych tańców w polskiej kulturze romantycznej.

W części pierwszej autorka przedstawia genezę oraz rozwój poloneza i mazurka. Pierwowzór poloneza był wiejskim tańcem lub pieśnią na Mazowszu, który jeszcze nie miał swojej nazwy „poloneza”. Po przyjęciu do stanów szlacheckich, ten taniec rozprzestrzenił się na dworach całej Europy jako taniec balowy i ukształtował swoisty dzisiejszy styl: powolny, elegancki i chodzony taniec. On był nazywany „*la danse polonaise*” po francusku, Polacy nazywali go polonezem. Na dworach polonez był tańczony z muzyką graną przez orkiestrę kameralną. Najpierw jednak ta muzyka była prosta, tylko do tańczenia, nie do słuchania. Stopniowo polonez zyskiwał charakter muzyki instrumentalnej. Już przy końcu XVIII w. zaczęły się pojawiać polonezy koncertowe w utworach na orkiestrę albo fortepian i jeszcze inne instrumenty. Na początku mazurka nie było. Na Mazurach, Kujawach i Mazowszu istniało tylko wiele odrębnych tańców i pieśni w metrum trójdzielnym (tzw. rytm mazurkowy), mających różne rytmy i tempa, które mają wspólny, zasadniczy rytm. Wśród nich kilka tańców, zwłaszcza mazur, kujawiak i oberek, połączył się w formę mazurka, a udoskonił go F. Chopin. W pierwszej połowie XIX w. w Polsce mazur i jeszcze inne dwa tańce były tańcami i jednocześnie pieśniami narodowymi. W Europie jednak po uformowaniu się mazurka, oczywiście tańczono go na dworach, lecz już od początku mazurek zaczął się rozwijać jako muzyka instrumentalna. W Polsce mazurek silnie związany jest z językiem polskim w pieśniach. Nie można wykluczyć związku z językiem Polaków. Mazurek, w porównaniu z polonezem zachował pierwotne cechy. Nawet XIX w. często korzystano z rytmu mazurkowego w piosenkach ludowych.

Tematem części drugiej niniejszej pracy jest sytuacja w okresie niewoli narodowej. Jak wszystkie narody, które utraciły swą ojczyznę, Polacy także tęsknili za elementami, które były w kraju od dawna. Polscy romantycy zbierali folklor po wsiach, gdzie odkrywali swoje wartości narodowe albo pisali wiersze o dziejach Polski.

Trzy kraje zaborcze: Rosja, Austria i Prusy, rządząc okupowanymi terytoriami stosowały politykę przymusu i ograniczały życie kulturalne Polaków. Mimo takiej sytuacji, w latach między powstaniem listopadowym a styczniowym kwitła kultura i sztuka polska. Stało się to możliwe dzięki wysiłkowi romantyków, którzy kontynuowali swoją twórczość w różnych dziedzinach sztuki, walcząc z cenzurą w porzobiorowej Polsce albo emigrując z ojczyzny.

Jeden z najsłynniejszych romantyków to Stanisław Moniuszko (1819-1872r.), kompozytor,

nazywany „ojcem opery narodowej”. W części trzeciej przedstawione zostało jego życie i utwory. Moniuszko komponował dla Polaków do tekstów napisanych po polsku i działał w Polsce przez całe życie. Większość jego twórczości stanowią utwory wokalne: opery, kantaty, pieśni solowe i chóralne itd. Wśród nich, zwłaszcza dwie opery „*Halka*”, „*Straszny dwór*”, oraz pieśni (ok. 300) zgromadzone w „*Śpiewnikach domowych*” odegrały ważną rolę. W tych pracach Moniuszko obficie korzystał z elementów narodowych. Często znajdują się w nich rytmy i melodie polonezowe oraz mazurkowe, które kształtowały świadomość narodową Polaków.

W części czwartej omawiany jest polonez i mazurek w tekstach. Te dwa motywy taneczne zyskały także charakter pozamuzyczny już w latach trzydziestych XIX w. W omawianym okresie wyróżnić można trzy kategorie tych symboli: 1. poezja o polonezie lub mazurku, 2. pieśń tytułowana polonezem albo mazurkiem, 3. polonez i mazurek w literaturze.

W okresie między powstaniem często pisano pełne smutku wiersze o życiu chłopów wiejskiego, który stracił swój majątek przez wojnę, albo który musiał iść do wojska (1.). W czasach powstańczych znajdowały się pieśni patriotyczne i żołnierskie np. „*Mazurek Dąbrowskiego*” i „*Polonez 3 Maja*” (2.). Po powstaniu pojawiły się dramaty i opery mające wiele cech narodowych i tematykę polskość np. *Pan Tadeusz* A. Mickiewicza i *Straszny dwór* Moniuszki do słów J. Chęcińskiego (3.).

Część piąta wyjaśnia funkcje poloneza i mazurka jako symbolu przez np. porównanie Moniuszki z Chopinem, albo „*Straszny dwór*” z „*Panem Tadeuszem*”. Jak wiadomo, polonez i mazurek były wykorzystywane na scenie patriotycznej lub przy narodzinach uczuć narodowych w literaturze i poezji, które powstały do połowy XIX w. Także w muzyce, szczególnie w pieśniach patriotycznych często stosowano rytm mazurkowy i polonezowy.

Zatem do połowy XIX w. te dwa tańce stały się całkowicie symbolami narodu polskiego. To znaczy, że pisanie lub śpiewanie poloneza i mazurka było ogłoszeniem swojego patriotyzmu dla Polaków.

Polonez można podzielić na dwa motywy. Jednym motywem jest „toast” i „wiwat”, śpiewany przez szlachtę. Jeszcze jeden to motyw melancholii i sentymentalizmu, wyrażający tęsknotę Polaków za dawną Polską. Mazurek ma także dwa motywy. Do jednego należy walka i odwaga, które znajdują się w pieśniach żołnierskich, a do drugiego ludowość, którą dobrze wyrażają piosenki ludowe.

Jednym słowem, dla Polaków polonez był symbolem idealizmu, a mazurek był realizmu. Polonez i mazurek, nie tylko różniąc się, lecz także uzupełniając się wzajemnie, zostały symbolami zwłaszcza „polskości” w okresie niewoli państwowej w XIX w.