

ムーソルグスキイの歴史的評価の変遷

—リアリズムの表現に着目して—

竹 下 可奈子

(本講座大学院博士課程後期在学)

Изменение Исторического Суждения о М. П. Мусоргском: О Выражении Реализма

Kanako TAKESHITA

Цель данного исследования - через изучение изменения суждения М.П. Мусоргского о реализме рассмотреть реализм, каким видел его сам Мусоргский, и выяснить, какие аспекты еще не изучены. При рассмотрении реализма Мусоргского выделяют 2 основных точки зрения. Первая сосредоточена на реальной жизни и характеризуется выбором тем, включающих в себя критические элементы. Вторая точка зрения отрицает создание вокальных мелодий в соответствии с интонационным рисунком русского языка, равно как и формализм. В результате проведенного исследования выяснилось, что к 1980-м годам первая точка зрения была серьезно скорректирована. Это явилось результатом того, что Мусоргский не был народником, к тому же после 1870-х годов его техника написания мелодий изменилась не в связи со спадом его композиторского таланта, а потому что он понемногу отошел от реализма. Во многих исследованиях, анализирующих музыкальные произведения, рассматривается либо отрицание формализма во всех произведениях Мусоргского, либо каким образом вокальные произведения Мусоргского учитывают интонации русского языка. Однако основным объектом подобных исследований являются в основном оперные произведения, и существует необходимость в изучении вокальных произведений, которые Мусоргский создавал на протяжении всей жизни.

1. はじめに

ムーソルグスキイ (Modest Petrovich Musorgsky 1839-1881) は、19世紀ロシアで活躍した、国民楽派を代表する作曲家である。彼の、ときに西洋音楽の伝統的語法から逸脱した作曲技法は高く評価されており、その作品はリスト (Franz Liszt 1811-1886) に注目され、ドビュッシー (Claude Achille Debussy 1862-1918) に大きな影響を与えた。また、彼は存命のころから、リアリズムの作曲家であると評価されてきた。しかし彼の作品や思想にみられるリアリズムの内容については、時代が下るにつれ、その評価に変化がみられる部分もある。

そこで本研究では、ムーソルグスキイのリアリズムに対する評価の変遷について検討することによって、ムーソルグスキイ自身の意図したリアリズムを考察するとともに、未だ研究が不十分である部分を明らかにすることを目的とする。

2. ムーソルグスキイのリアリズムにおける2つの視点

ムーソルグスキイのリアリズムを評価する際、そこには主に2つの視点が存在する。まず1つ目は、現実世界に焦点を当てた、時に批判的要素を含む主題選択である。そして2つ目の視点は、ロシア語イントネーションパターンに合ったヴォーカル・メロディの作曲、および形式化の拒否である。ムーソルグスキイについての評価及び研究は、彼の生前からロシア国内外を問わず行われてきたが、現在に至るまで、

大きくこの2つの視点をもととしている。そのため本研究でも、この2つの視点に分けて、ムースルグスキイのリアリズムに対する歴史的評価の変遷を検討していく。

3. 第1の視点とその評価

3-1. 1970年代まで

ムースルグスキイの死後に、その後長く続くムースルグスキイ研究の方向性を定めたのがスターソフ (Vladimir Vasil'evich Stasov 1824-1906) による評価である。スターソフは、ムースルグスキイが所属していた五人組という作曲家集団の精神的指導者として存在していた人物で、とくにムースルグスキイに対しては、オペラの題材を提供するなど、生前から多大な影響を与えていた。スターソフは作曲家ではなく批評家であり、音楽・美術両方の領域において、国民的要素、リアリズムを称揚し、それらの要素を強調して作品を批評、宣伝していた。

スターソフはムースルグスキイが死去した1881年から、彼に関する複数の論文や伝記風スケッチを発表している (Hoops 1977) ¹⁾。それらの中でスターソフは、ムースルグスキイが作品の一部で民俗生活の描写を行っていることを根拠に、彼のリアリストとしての側面を強調した (Hoops 1977, p. 200)。スターソフが取り上げたのは、ロシアの民衆にスポットが当てられているムースルグスキイの作品である。たとえば、《カリストラート *Kalistratushka*》(1864) では、現状に不満を持った農民の気持ちが歌われ、《いとしいサーヴィシナ *Svetik Savishna*》(1866) では若い女性に恋した狂人の姿を描いている。また、オペラ《ボリス・ゴドゥーノフ *Boris Godunov*》(第1稿1869, 第2稿1872) では、民衆の革命性を描いており、彼らの生活を美しく飾り立てたりせず、あるがままに作品の中で再現しようとした姿勢を、スターソフはリアリストと称した。

スターソフは、ムースルグスキイの伝記の中で、以下のように述べている。

彼〔ムースルグスキイ〕はそこから排他的に、永遠にその方向へ移行することになる音楽的な仕事に着手した。それは彼が人生の過程で見たり経験したりしたことを音楽で描写したり、彼の周囲の民衆から生まれた性格、人物、光景を描写したりすることである。一度ムースルグスキイがこの唯一の芸術的な課題、つまり生きたリアリズムに専念すると決めてからは、彼は自分が始めたことの十分な意義を明らかに感じていた。(Hoops 1977, pp. 113-114)

つまりスターソフは、ムースルグスキイの唯一の芸術的課題は生きたリアリズムであり、それを最後まで貫いたと述べているのである。

ロシアの思想家ゲールツェン (Aleksandr Ivanovich Gertsen 1812-1870) を非常に崇拝していたスターソフは、自身が傾倒する社会主義、人民主義をアピールするための手段として、リアリストで人民主義的な思想を持った芸術家とムースルグスキイの関係に注目した。ムースルグスキイが1860年代に好んで使用した詩の作者に、ネクラソフ (Nikolay Alekseevich Nekrasov 1821-1877) やオストロフスキイ (Aleksandr Hikolaevich Ostrovskiy 1823-1886) といった、リアリストで人民主義的な思想を持った詩人が挙げられるが、彼らとムースルグスキイの関係はことさら強調された。ムースルグスキイの死後、1883年にスターソフは「ペローフとムースルグスキイ」という論文の中で、「ペローフとムースルグスキイ、この2人の芸術家の重要な特色は、人民主義とリアリズムである」と主張している (Hoops 1977, p. 197)。そうしてムースルグスキイには、当時文学界や美術界で盛んであった人民主義に共鳴していた作曲家である、というイメージがつけられたのである。

しかし、ムースルグスキイがリアリストである詩人の詩を好んで使用していたのは、1860年代までである。とくに1870年代中頃から晩年までは、叙情的な詩人の詩を好んで歌詞として用いている。スターソフはそのような変化や、1876年にマリイーンスキイ劇場が《ボリス・ゴドゥーノフ》から革命の場面を削除する決定を下したことに対して、ムースルグスキイが異議を唱えなかったことなどに不満を持った。それらスターソフの意に沿わなかった行動を、彼はムースルグスキイの創作意欲が減退した結果だと結論付けた。ムースルグスキイは晩年、非常に重いアルコール中毒症状に陥っていたが、彼がそのような酒に浸るようになった背景には、《ボリス・ゴドゥーノフ》に対する帝室劇場委員会からの攻撃があっ

たからだとしたのである (Hoops 1977, pp. 188-189)。

こうして、スターソフによる、ムースルグスキイがリアリズムを生涯追及していたという見解、人民主義者としてのムースルグスキイの姿、晩年の作品では芸術的な衰えが見えるという考え方などが出来上がった。

また、このスターソフの見解を、ムースルグスキイと同じ五人組のメンバーであるキューイー (Tsezar' Antonovich Kyui 1835-1918) も援助した。ただしキューイーは、スターソフのようにムースルグスキイのリアリズムを称賛したわけではなかった。キューイーはムースルグスキイのリアリズムを、音楽的な欠陥として強く主張した。批評家として活躍していたキューイーは、ムースルグスキイが死去したすぐ後、1881年4月8日にムースルグスキイに対する批評論考を新聞上で発表している。そこでは、ムースルグスキイの音楽的真実を追求する姿勢が、不愉快な非音楽的意識として指摘されている (Campbell 1994, p. 279)。そのように評価の内容は異なるものの、ムースルグスキイの同時代人が、彼のリアリズムの要素を重視、強調していたことは間違いない。

そして、そのような評価を補強することになったのが、ムースルグスキイ自身による数々の発言である。ムースルグスキイは、多くの手紙や、最晩年に書いた自伝の草案の中で自身の思想に言及している。代表的なものを以下に示す。

「単に人々と知り合いになるだけではなく、彼らの兄弟になりたい」 (Leyda and Bertensson 1970, p. 185)

「音楽的主題にふさわしい人々の話し言葉は、すさまじく (単語の本当の意味で) 豊かである! ロシアの民衆の生活は、あらゆる真実を捉えるのに無尽蔵な鉱脈である!」 (Leyda and Bertensson 1970, p. 215)

「生活がどこに姿を見せようとも、真実がどんなに辛いものでも、大胆かつ誠実にごく近い場所から人々に対して語りかけることこそが私を掻き立てる。それが私の求めていることであり、それを見失うことを恐れている。」 (Leyda and Bertensson 1970, p. 303)

「彼 [ムースルグスキイが3人称を用いて自身の考えを述べている] の芸術的信条は、芸術はそれ自体が目的なのではなく、人々と語り合うためのものだ、ということである。」 (Leyda and Bertensson 1970, p. 419)

上記のようなムースルグスキイ自身の言葉が、スターソフの主張と合致していたため、スターソフの見解はより確かなものとして受け入れられた。

ムースルグスキイの死去から36年後の1917年、ロシア国内では二月革命が勃発し、皇帝ニコライ2世 (Nikolay Aleksandrovich Romanov 1868-1918) は退位した。そこからさらに5年後、世界最初の社会主義国である、ソヴィエト社会主義共和国連邦が樹立される。その後ソ連国内では、社会主義的な考え方に沿って、文学、美術、音楽を含むすべての芸術活動が行われた。

ソ連共産党は、芸術と芸術家の評価に、社会主義リアリズムの概念を愛用した。社会主義リアリズムは、1934年の第1回全ソ作家大会においてゴーリキイ (Maksim Gor'kiy [Aleksy Maksimovich Peshkov] 1868-1936) が説いたもので、それは2つの特徴を備えていた。まずひとつは、芸術家は社会主義の理想に向かう進化として現実を見なければならぬということ、次に個人的な創作は共同的で同質の仕事へと道を譲らなければならない、ということである (マース 2006, p. 411)。党代表のジダーノフ (Andrey Aleksandrovich Zhdanov 1896-1948) が、社会的リアリズムが全ソ連の作家にとって共通の美学であると宣言したため、芸術家は革命の現実や人間をあるがままに描き、プロレタリア色を鮮明にすることが求められるようになった。

その流れの中で過去の音楽も評価されるようになり、ムースルグスキイはスターソフのムースルグスキイ像に従って、音楽の人民主義者、最初の革命家と呼ばれるようになった (マース 2006, p. 11)。ムースルグスキイが民衆に焦点を当てたリアリズムを実現していたという考え方はソヴィエト連邦にとって都合がよかったため、没後50年祭や、生誕百年祭を通して、ムースルグスキイ像の構築がなされた。また、ソ連の批評家や音楽学者は、スターソフによって衰えが見えると評された1870年代のムースルグスキイ

の歌曲やオペラ、ムースルグスキ自身について、マルクス主義的な視点から考察を行っている (Walker 1981, p. 382)。そうしてムースルグスキには、ロマン的に評価したがる観念的美学を拒否した唯物主義者、社会の利益に尽くし、それを表現する音楽芸術を創造した作曲家という評価が定着したのである。

また、同時期のソ連国外でも、同じような見解がみられる。20世紀前半におけるロシア国外での重要なムースルグスキ研究者に、フランスの音楽学者カルボコレッシ (Michael Dimitri Calvocoressi) が挙げられるが、彼は、ムースルグスキの歌曲では、農民や身分の低い人間の描写において、リアリズムがもっとも完全で、最も正確なものになると述べている (Calvocoressi 1944, p. 52)。

3-2. 1980年代以降

しかし1980年代に入り、それまでのようなムースルグスキ評価に変化が現れる。転機となったのが、1982年に出版された、*Musorgsky, in memoriam, 1881-1981* (Brown 1982) である。その本はムースルグスキの没後100年を境に企画されたもので、14名の音楽学者が寄稿している。英語で出版されたムースルグスキ研究の、十分な長さの調査論文としては最初のものである。寄稿者達は、ムースルグスキの人生、時代、音楽に関連のある出版物を、広い範囲で調査している。

Musorgsky, in memoriam, 1881-1981 の中でバスマジャン (Nancy Basmajin) は、これまであまり注目されてこなかったムースルグスキの詩的ロマンスについての研究を行っている。そして、ムースルグスキが民主主義者、リアリスト、皮肉屋であるという評価が、彼の作品における叙情性を隠してきたという主張を行っている (1982, p. 52)。また、本の編者であるブラウン (Malcolm Hamrick Brown) も、ムースルグスキ自身の発言、とくに晩年のリーマン音楽辞典への寄稿文については、批判的視点を持ってあたらなければならないという見解を示している (1982, p. 3)。

このように、*Musorgsky, in memoriam* では、ソヴィエト連邦による規制から外れた新しい考察が行われているが、14名の寄稿者の中でムースルグスキについてもっとも革新的な研究を行っていたのが、リチャード・タラスキン (Richard Taruskin) である。

タラスキンの研究は、19世紀の人民主義的リアリストとしてのムースルグスキ像そのものへの疑問を解明していくことから始まった。彼は自身の著書 *Musorgsky: eight essays and an epilogue* の中で、「誰がムースルグスキについて語ったか」という章を設け、自分たちの抱くムースルグスキ像がいかにスターソフの創造物であったかを明らかにしている (1993, pp. 3-37)。彼は主に、ムースルグスキや彼を取り巻く人々の残した書簡や当時の資料を詳細に検討することで、真のムースルグスキの姿を追及している。タラスキンは同書の中で、「ムースルグスキには、ナロードニキだとか、過激な民主主義者であったという評判があったにもかかわらず、彼の書簡には、そのような関わり合いの手がかりはまったくない」 (1993, p. 385) と述べている。

タラスキンが明らかにしたのは、ムースルグスキが1874年までに批判的リアリズムから脱し、貴族的な唯美主義、主観主義に共鳴するようになった、ということである。そしてムースルグスキは人民主義者ではなかったという結論に至っている (Taruskin 1993, pp. 384-385)。

タラスキンは、ムースルグスキが唯美主義に共鳴するようになった背景には、グレニーシチェフ=クトゥーフ伯爵 (Arseniy Arkad'evich Golenishchev-Kutuzov 1848-1913) との出会いがあると考えた。グレニーシチェフ=クトゥーフはムースルグスキの1870年代の歌曲集《日の光もなく *Bez soletsa*》(1874) や《死の歌と踊り *Pecni i plyaski smerti*》(1875) の作詞者であり、75年には一時共同生活を送ったほどムースルグスキと親密であった人物だが、ソ連時代にはその存在をほとんど無視されてきた。その原因には、彼がのちに皇后の個人秘書として帝室に非常に近い存在となり、超保守的な帝政主義者となったことが挙げられる (森田 2008, p. 137)。タラスキンは、グレニーシチェフ=クトゥーフの再評価を行うことで、スターソフによるムースルグスキ神話の再考を行った (Taruskin 1993, pp. 13-33 および pp. 383-90)。

このように、1980年以降の欧米を中心としたムースルグスキ研究によって、ムースルグスキは人民主義者ではなかった、ムースルグスキのリアリズムは1860年代に主に見られるもので、1870年以降にはその傾向は薄められていた、という結論がもたらされた。

その後近年では、やはりとくに欧米において、タラスキンらの研究路線が引き継がれている。オペラ《ボリス・ゴドゥーノフ》第1稿が検閲当局に上演を拒否され、ムースルグスキがそれに不本意ながら

も従った、という改訂神話に対しても、再検討が行われた (Emerson and Oldani 1994)。そのような改訂神話は、1930年代のスターリン時代のロシアにおいて、ムーソルグスキイを英雄として扱うために作られたと断言している (Emerson and Oldani 1994, pp. 67-90)。

しかし、未だスターソフの意見が多く採用されている研究も存在し (Russ 1992 および Redepenning 1994)、ムーソルグスキイのリアリズムについては共通認識を図る過程にあると言える。

4. 第2の視点

第2の視点でまずその下敷きとなっているのが、やはりムーソルグスキイ自身の発言である。以下に代表的なものを示す。

「私の音楽は、まったく微妙な変化にいたるまでの話し言葉の芸術的再現でなければならない。つまり、思考と感情を外に表示するものとしての人間の話し言葉の響きが、誇張や曲解なく、本当の、正確な、しかし芸術的で、高い水準の芸術的な音楽にならねばならぬということである。〔中略〕こうして私は、《結婚》においてルビコン川を渡った。これは生きた散文である。〔中略〕これは人間らしい言語への敬愛であり、率直な人間の話し言葉の再生である。」 (Leyda and Bertensson 1970, pp. 111-112)

「もし、単純な会話における人間の思想と感情の音による表現が、私の音楽の中で正しく再生産されており、この再生産が音楽的、芸術的であるならば、成功だと私は言いたい。〔中略〕熱中のな活動の成果は現れて、どんな言葉を聴いても、または誰がそれを語ろうとも (大事なことは、その人物が何を語ろうとも)、その言葉の音楽的表現が、私の頭に浮かぶようになった。」 (Leyda and Bertensson 1970, p. 113)

「人の話し言葉を研究して、私は話し言葉から作られる旋律を得た。それはレチタティーヴォを旋律の姿に体現することである。私はこれを賢明な正当な旋律と呼びたい。」 (Leyda and Bertensson 1970, p. 353)

「人間の話し言葉は厳密に音楽的な法則によって支配されているという信念から発して、彼は音楽芸術の課題を感情の傾向だけではなく、主に人間の話し言葉の傾向を再現するものと考えている。」 (Leyda and Bertensson 1970, p. 82)

これらの発言からは、ムーソルグスキイが熱心に人間の話し言葉を音楽上で再現しようとしていたことが伺える。そして、これまでの研究では、ロシア語イントネーションパターンに合ったヴォーカル・メロディの作曲、および形式化の拒否によってそれが実現されているとされてきた。

4-1. 1970年代まで

1970年代以前においては、アサーフィエフ (Boris Vladimirovich Asaf'ev) やリーゼマン (Oskar Riesemann)、カルボコレッシがそれらの点について言及している。ソ連時代を代表する音楽学者であるアサーフィエフ (1954) は、「ムーソルグスキイは、予定された形式を観念的に挿入することを極度に恐れ、是認できない内容によって音楽を発展させることを避け、終始一貫、人間の会話の抑揚の中に旋律の真实性を求め続けた」 (pp. 177-178) と述べ、ムーソルグスキイが音楽の形式化を回避していた点について論じている。また、リーゼマン (1923) は、ムーソルグスキイの歌曲に決まった形式が存在しないことを指摘している (p. 151)。

ロシア語イントネーション模倣について、とくに詳しく論じているのが、カルボコレッシである。彼は、非常に自由に行われるリズムおよび拍子記号の変化 (1944, p. 50)、大幅な跳躍の回避や掛留音、先取音の使用をロシア語模倣の特徴として挙げている (1946, p. 192)。

ただし、これらの研究では、ムーソルグスキイのロシア語イントネーション模倣が分析の主眼とされたわけではなく、ムーソルグスキイの楽曲に見られる様々な特徴のひとつとして、言及されているにすぎない。

4-2. 1980年代以降

1980年以降は、それ以前の研究に追随する形で、さらに詳しい研究が行われた。その中心となったのは、第1の視点とおなじく、タラスキンである。彼はオペラ《結婚 *Zhenit'ba*》(未完) に、ムーソルグスキイ

のロシア語模倣の特徴がもっとも表れているとし、リズム、旋律線、和声の観点から分析を行っている(1981)。旋律の輪郭は、陳述、疑問、驚嘆といった言葉の種類によって決定されていると彼は述べている(p. 316)。また、ダールハウス(Carl Dahlhaus)(1980)もオペラ《ボリス・ゴドゥーノフ》に注目し、「ムーソルグスキイの主要な作品である《ボリス・ゴドゥーノフ》の目立った特徴である音楽的リアリズムは、形式的とはとても言えない」(p. 7)と、彼のオペラにおける形式主義の拒否を指摘している。

キンバル(Carol Kimball)(1996)は、ムーソルグスキイが歌曲を、数小節単位のあまり長いフレーズではなく、話し言葉のような短いフレーズで構成していた点を指し、「音程がつけられた会話」と評した(p. 455)。また、一般的に「歌えない」とみなされていた増音程や減音程に積極的に取り組んでいたことも、ロシア語イントネーション模倣の結果とされた(マース 2002, pp. 159-160)。

ロシア語イントネーションの規則を踏まえた詳しい研究としては、ケーニー(Leslie Kearney)による博士論文(1992)が挙げられる。そこでは、ロシア語の規則に触れつつ、また、ムーソルグスキイと交流のあった人物などと結びつけながら彼の思想等にも言及し、歌曲やオペラについて考察している。その際、ムーソルグスキイの音楽作品の旋律線には半音が多用されていることを指摘し、ロシア語イントネーション模倣の結果であるとしている(p. 109)。

最近の研究では、トンプソン(John Kenneth Thompson)(2003)が歌曲《死の歌と踊り》にみられるリアリズムについて分析しており、「彼がリアリストの作曲家であると判断される他の要因は、様式化といった二次的な動機なしに、可能な限り正確な方法で主題を表現しようと試みたからである。」と述べている(p. 22)。

5. 考察

ムーソルグスキイのリアリズムに関して、まず第1の視点については、1980年代を境にして大幅な方向修正が行われていた。それは、ムーソルグスキイが人民主義者ではなかったということ、また1870年代以降の彼の作曲技法の転換は、彼の創作能力の衰えではなく、リアリズムから多少距離を置いた結果であったというものである。この点については批判的かつ多面的な研究が行われているといえる。

それに対し、第2の視点については、大きな方向転換は見られなかった。そこでは2点の問題点を指摘することができる。

まず1点目は、実際のロシア語イントネーションと旋律線の音高変化の対応関係についての精緻な検討が不足しているということである。ロシア語イントネーション模倣の結果であると考えられる数々の特徴は指摘されているが、それらが本当にロシア語イントネーションに近い旋律線といえるのかどうかについての客観的な分析は行われていない。そもそもロシア語イントネーションとはどのような特徴を持っているのかという考察が十分ではないのである。ケーニーの博士論文(1992)ではロシア語の規則に言及しているものの、文法構造やアクセント位置に規定されるロシア語のリズムについての考察にとどまり、音高面についての考察には至っていない。

そのような傾向がみられる原因を端的にあらわしているのは、バスマジヤンの「ムーソルグスキイの音楽音楽についての研究は、常にロシア話し言葉のイントネーションを音楽に当てはめる彼の完全な技術を賞賛している。しかしその目標を達成した方法が具体的に示されることは滅多にない。おそらくロシア語のネイティブ・スピーカーにとって、それは自明のことだからであろう」(1982, p. 32)という言葉である。これに示されている通り、ムーソルグスキイの話し言葉の模倣における手法については、まだ検討の余地があるといえる。

そして2点目は、その研究対象がおもにオペラとなっている点である。ムーソルグスキイ自身がオペラを創作活動の中心においていたこともあり(Leyda and Bertensson 1970, p. 418)、ムーソルグスキイ研究は彼のオペラ作品においてもっとも熱心に行われている。それはロシア語イントネーション模倣の研究においても例外ではない。ムーソルグスキイが散文をそのまま台本に用いようと試みたオペラ《結婚》の旋律線については、詳しい楽曲分析をもとにそのロシア語イントネーション模倣が研究されているが、ムーソルグスキイの生涯を通して作曲された、66曲にのぼる歌曲での検討が十分でないと考えられる。とくに、歌曲《子供部屋》については、「素晴らしいリアリズム」(Kimball 1996, p. 457)や、「ムーソルグスキイの写実主義の最後の試み」(Taruskin 1992, p. 532)などと評されるものの、その旋律線におけるロシア

語イントネーション模倣を主眼点においた研究は未だ存在しない。「オペラ作曲の経験が反映されている」(Brown 2002, p. 198) とされる《子供部屋》について、さらなる研究が必要であると考え。

6. おわりに

イントネーションに関しては、文法に即した明確な規則性を持たないロシア語ではあるが、近年では音声分析技術が発展をとげ、音声学の分野では研究者の主観的判断などに頼らずに、音響学的データを用いてロシア語イントネーションを体系化する方法が構築されつつある。複数のネイティブ・スピーカーの発話を録音、分析することによって、文法には規定されていないロシア語イントネーションの規則性を見つけ、一般化しようとするものである。

筆者はそのような音声分析技術を、ムースルグスキイの朗唱法分析に応用できるのではないかと考えている。これまでに、ムースルグスキイの歌曲における歌詞を30曲以上、複数のロシア語ネイティブ・スピーカーに朗読してもらい、そのイントネーションと旋律線とを比較してきたが、そこにはある程度の傾向が見られた。それは例えば、複数の話者がもっとも高く発音している音節を、歌曲でも同様に高くして作曲されているということや、朗読・旋律共に、1つないし2つの特徴的な山を持ってフレーズを形成していることなどである。

今後はそのような実際の音声と旋律線の比較を手がかりに、ムースルグスキイがロシア語イントネーションのどのような特徴をとくに重視して旋律を創作していたのか、詳しい楽曲分析を行いたいと考えている。

【注】

1) スターソフがムースルグスキイについて述べた著作のすべては、フープス (Richard Allen Hoops) (1977) によって英訳されている。今回はその英訳を参照した。

【引用・参考文献】

- Basmajin, Nancy. (1982). "The Romances." In *Musorgsky: In Memoriam, 1881-1981*. ed. Brown, Malcolm Hamrick. UMI Research Press, pp. 29-56.
- Brown, David. (2002). *Musorgsky: his life and works*. Oxford University Press.
- Brown, Malcolm Hamrick. (1982). *Musorgsky, in memoriam, 1881-1981*. Russian memoir series, No. 3. UMI Research Press.
- Calvocoressi, M. D. (1944). *A Survey of Russian Music*. New York: Penguin Books.
- Calvocoressi, M. D. (1946). *Mussorgsky*. Completed and revised by Abraham, Gerald. London J M Dent & Sons.
- Calvocoressi, M. D. and Hull, A. Eaglefield.(1925). *The national music of Russia- Musorgsky and Scriabin*. London: The Waverley Book Company.
- Campbell, Stuart. (1994). *Russians on Russian music, 1830-1880: an anthology*. Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl. (1880). *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music for the Later Nineteenth Century*. trans. Mary Whittall. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Emerson and Oldani. (1994). *Modest Musorgsky and Boris Godunov: myths, realities, reconsiderations*. Cambridge University Press.
- Hoops, Richard Allen. (1977). *V. V. Stasov: Selected articles on Musorgsky. A critical annotated translation with introduction*. Ph. D., The Florida State University.
- Kearney, Leslie. (1992). *Linguistic and musical structure in Musorgsky's vocal music*. Yale University, UMI Dissertation Services.
- Kimball, Carol. (1996). *Song: A Guide to Style and Literature*. Seattle, Washington: Pst. Inc.
- Leyda, Jay. and Bertensson, Sergei. (1970). *The Musorgsky Reader ; A Life of Modest Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*. New York: Da Capo Oress.

- Redepenning, Dorothea. (1994). *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*. vol. 1: Das 19. Jahrhundert, Laaber.
- Russ, Michael. (1992). *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*. Cambridge.
- Stasov, V. (1952). "Modest Petrovich Musorgskiy: biograficheskiy ocherk" *Vestnik Yevropi*. no. 5, pp. 285-316; no. 6, pp. 506-45. Eng. trans. in Hoops, R. (1977). *V. V. Stasov: selected Articles on Musorgsky: a Critical Annotated Translation with Introduction*. diss., Florida State U.
- Taruskin, Richard. (1981). *Opera and Drama in Russian as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor.
- Taruskin, Richard. (1992) "Musorgsky, Modest Petrovich," In *The New Grove Dictionary of Opera*. vol. 3, pp. 530-536.
- Taruskin, Richard. (1993) *Musorgsky: eight essays and an epilogue*. Princeton University Press.
- Thompson, John Kenneth. (2003) *Aspects of Realism in Musorgsky's "Songs and Dances of Death"*. The University of Memphis.
- Walker, J. (1981) "Mussorgsky's Sunless Cycle in Russian Criticism: Focus of Controversy." *The Musical Quarterly*. lxvii.
- アサフイエフ (1954) 『ロシアの音楽』 樹下節訳, 音楽之友社. [Asaf'ev, Boris. *Russkaya muzika ot nachala 19 stoletiya*. Moscow, 1930.]
- マース, フランシス (2006) 『ロシア音楽史 《カマーリンスカヤ》から《バービー・ヤール》まで』 森田稔・梅津紀雄・中田朱美訳, 春秋社. [Maes, Francis. (2002). *A History of Russian music, from Kamarinskaya to Babiyar*. The University of California Press.]
- 森田稔 (2008) 『ロシア音楽の魅力—グリンカ・ムソルグスキー・チャイコフスキー—』 東洋書店.
- リーゼマン, オスカー (1942) 『ムソルグスキー』 服部龍太郎訳, 興風館. [Riesemann, Oskar. (1923). *Monographien zur russischen Musik*. Mün. :Drei Masken Verl.]