

L.ヤナーチェク, 「リアリズム」の美学  
— 「発話旋律」理論と真のスラヴ精神 —

内藤 久子

L. Janáček, Aesthetics of 'Realism':  
'Nápěvky Mluvy (Speech-melody)' Theory and His Real Slavic Spirit

NAITO Hisako

地域学論集（鳥取大学地域学部紀要） 第19巻 第2号 抜刷

REGIONAL STUDIES (TOTTORI UNIVERSITY JOURNAL OF THE FACULTY OF REGIONAL SCIENCES) Vol. 19 / No. 2

令和4年12月16日発行 December 16, 2022

# L. ヤナーチェク, 「リアリズム」の美学

— 「発話旋律」理論と真のスラヴ精神 —

内藤久子\*

L. Janáček, Aesthetics of 'Realism':  
'Nápěvky Mluvy (Speech-melody)' Theory and His Real Slavic Spirit

NAITO Hisako\*

キーワード: レオシュ・ヤナーチェク, モラヴィア・フォークロア主義, 発話旋律, リアリズム (現実主義)

Key Words: Leoš Janáček, Moravian-folklorism, nápěvky mluvy (speech-melody), realism

## I. はじめに

本稿は、20世紀、中欧チェコを代表する現代作曲家レオシュ・ヤナーチェク (Leoš Janáček, 1854～1928) の劇作品に映し出される「フォークロア主義 (民俗主義)」の潮流を通して、彼のリアリズム思想を読み解くとともに、その源泉となった「発話旋律 *nápěvky mluvy*」理論の真相に迫りながら、その意味と機能について考察するものである。

主に19世紀後半を中心に、ロシアや東中欧、北欧等、これまで音楽の後進国と位置づけられてきたヨーロッパ周縁の国々では、「国民楽派」と称される作曲家グループが活躍し、いわば「民族文化の結晶体」としての「ナショナリズム」の音楽表象における最高の所産に匹敵する功績を残した。とりわけ19世紀を特徴づける、複雑で込み入った「ナショナル・オペラ (国民オペラ)」の理念は、実際にきわめて多種多様な様相を呈し、ポーランド国民オペラの父 S. モニューシュコ (1819～72) やハンガリー国民オペラの創始者 F. エルケル (1810～93) をはじめ、チェコ (ボヘミア楽派) の B. スメタナ (1824～84)、そしてロシア国民楽派の先鞭をつけた M. I. グリーンカ (1804～57)、及び M. P. ムーソルグスキィ (1839～81) ら強力五人組といった「民族主義の作曲家たち」の作品すべてを一つの定義の内に総括して捉えることは、明らかに困難であるといえよう。換言すれば、「ナショナル・オペラ」とは、「それぞれの地域で、種々の仮説を想起する場合に、より理解され得るの

であり、そうした仮説のもとで、『ナショナル・オペラ』としての一つの確かな作品が賛美された」のである (Dahlhaus 1980: 180)。

そもそも「ナショナリズムの音楽」とは、元来、18世紀末にドイツの哲学者で言語学者の J. G. ヘルダー (1744～1803) による「フォルクスガイスト *Volkgeist* (民族精神)」という、いわば「仮説」と結びついた概念であり、「民謡の引用語法の集中化」を経て、民謡はそれ自体で民族主義的な理念を背負うものとなった。但し、「チェコ国民オペラ」の傑作として名高いスメタナ作《売られた花嫁》(1863–66) は、そうした民謡の要素を最小限に留めながら、R. ヴァーグナーの神話劇や、また救済劇として知られるグリーンカの愛国的オペラ《皇帝に捧げた命》(1863) と異なる、つまり「現実に生活する村人たちを描写した様式」に基づく、まさにリアリスティックなオペラとして最も成功を収めたのであり、とりわけ「民衆性」をより強く描く為に、スメタナは「チェコの音」を悲劇ではなく喜歌劇の形式を駆使して表現したと捉えることができる<sup>1</sup>。

19世紀後半を中心に展開していった「チェコ民族主義」の音楽表象は、こうしてまず中央ボヘミアのフォークロアをその基盤としながら、Z. フィビフ (1850～1900)、スメタナ、さらに A. ドヴォルジャーク (1841～1904) らボヘミア楽派による一連の創作活動を通して顕在化したといえるだろう。

\*鳥取大学地域学部地域学科国際地域文化コース

そして、一連の「ボヘミア楽派」の伝統に対峙するように、その反動としての「モラヴィア・フォークロア主義」を強調・推進していったのがまさにヤナーチェクであった。こうしてモラヴィア地方北東部のラシュシュコ地方や南東部スロヴァーツコ地方の基層文化であるフォークロア文化は、確かにヤナーチェクの作曲様式の主要な源泉となった。そこには、スメタナの理念を象徴する西欧的な「ボヘミア文化」と、東方スラヴの「モラヴィア文化」という二つの文化圏の差異が、20世紀における「地域主義」への高まりとともに、周縁の「モラヴィア文化」こそ純粋な「スラヴ人の文化である」と再認識されるにつれて、より一層鮮明化していったのである。

## II. 「チェコ・オペラ」とスラヴ精神

### 一 モラヴィア民謡と汎スラヴ主義の理想 一

ヤナーチェクはチェコの「フォークロア主義（民俗主義）」においてロマン派の最後を飾るとともに、20世紀初頭を牽引したモラヴィア出身の作曲家である。ブルノ劇場が開幕して3年後の1887年、彼は最初のロマン主義オペラ《シャルカ》（神話時代の物語）を書き上げた後、翌88年よりモラヴィアの民俗学者F.バルトシュ（1837～1906）と共同で、同地域のフォークロア音楽の収集に着手した。翌89年以降は、集中的にモラヴィア民謡の「編曲」に取り組みつつ、そこから多くの語法や理論を学び取り、91年にはモラヴィア農村を舞台とする1幕の民俗的オペラ《物語の始まり》を発表する。さらに1894年から1903年にかけて、モラヴィア地方を舞台に独自の個性的語法を確立した最初の作品となったのが、「モラヴィア・フォークロア主義」を象徴するオペラ《イエヌーフア》であった。当然の事ながら、同作品はチェコ・オペラ全体の発展においても、また作曲者の創作活動全体から見ても一つの大きな転機をもたらす傑作となったのは言うまでもない。

時を同じくして1897年、スメタナのオペラ《売られた花嫁》がウィーンで成功を収め、国内外で次第にスメタナの声望が高まるにつれて、ヤナーチェクは、それがモラヴィアの地方性や民俗性を含む「汎スラヴ主義」の理想を脅かしているとの危惧を強く抱くようになる。こうして彼は、スラヴ人により相応しい「新しいチェコ国民音楽」を創造する為に、特にモラヴィア東部および南東部地方の民謡を科学的に分析し再編することで、何よりもモラヴィア民謡に基づく「フォークロア主義」の音楽を独自に構築することを試みたのであった。

ところで「モラヴィア・フォークロア主義」とは、即ち、「モラヴィア地方のフォークロアを活用、あるいは撰取して、地方性を強く芸術作品に表出しようとする動き」として、一般に「モラヴィア主義」（チェコの音楽学者J.ヴィスロウジルが提唱した概念）とも称され、まずモラヴィア民謡の収集家F.スシル（1804～68）の理念を継承し、さらにモラヴィア民謡の合唱化を通じてモラヴィアのロマン主義音楽の発展に貢献したP.クシーシュコフスキー（1820～85）から、さらにドヴォルジャークによる「汎スラヴ主義」の書法を経て、ヤナーチェクへと受け継がれたものであった。そこにはスメタナ・オペラの伝統であるリアリスティックな「田園生活」という舞台情景を踏襲しながら、モラヴィア地方の音楽劇を「チェコ・オペラ」の中に正統に位置づけようとする強い意図が見られたといえよう。

東モラヴィア民謡に精通するようになったヤナーチェクは、民謡の旋律や旋法の要素をオペラ作品に同化しながら、ある時には歌詞の意味や雰囲気や「民謡編曲」の響きと重ね合わせたり、フレーズの示す意味や内容を象徴的に描写したりして、いわゆる民俗的な場面の表現性を高めることで、モラヴィア民謡と芸術音楽を堅固に結び付けようとした。さらに民謡の自由な「デクラマツィオーン様式」<sup>2</sup>（言葉の韻律や強勢の関係を指す）に閃きを得たヤナーチェクは、オペラ《イエヌーフア》を作曲中の1897年より「発話旋律 *nápěvky mluvy*」の理論と実践を独自に積み重ねながら、劇的朗唱法を確立し、やがてこれらの要素を構造的に撰取して20世紀初頭の作曲理論に組み込み、最終的には新しいドラマトゥルギー（劇作法）を形づくることを目指して、「フォークロア主義」の様式を確立していったとみることができる。

さて、ヤナーチェクの9作のオペラの内、《イエヌーフア》を始めとする「リアリズム・オペラ」<sup>3</sup>の系譜は、さらに晩年において集大成され、ロシアのA.N.オストロフスキの戯曲『嵐』に基づくリアリズム悲劇《カーチャ・カバノヴァー》（1919-21）や最後のオペラとなったドストエフスキ『死の家の記録』を原作とする《死の家から》（1927-28）において見事に結晶化する一方、《利口な女狐の物語》（1921-23）や、K.チャペックの戯曲に基づく同名の《マクプロロス事件》（1923-25）にみるような「風刺劇ないし象徴劇」といった晩年の珠玉の音楽劇を世に送り出すこととなったのである。

世紀末から20世紀初頭にかけてのヤナーチェクの音楽活動は、こうして19世紀「チェコ国民音楽」の理念をより現代的かつ地域的な視点一即ち、20世

紀「真の西スラヴ民族のチェコ人の文化」という視点一で解釈しながら、新時代の「チェコ・オペラ」に相応しい新しい様式を、保守的かつ現代的な書法を駆使してここに呈示しようとするものであった。

### Ⅲ. 19世紀、「リアリズム」の音楽表象<sup>4</sup>

ドイツの著名な音楽学者 C.ダールハウスは音楽表象にみる「リアリズム」について、「いかなる音楽のリアリズムも他律美学の存在を前提としており、つまりそれは、自律美学を否定する立場を取る」(Dahlhaus 1982: 3)と指摘した。さらに19世紀のリアリティは、所謂、「自然主義ではなく、歴史主義である」として注視する一方(ebd.: 4)、より初期の「リアリズム」は所与のリアリティの単純な模倣と見做される、と考えた。具体的には、音楽における「自然の模倣」として、そこには少なくとも6つの異なる事象が存在している、と説明する。その主なものとして、まず言葉の抑揚に基づく音楽表象は、「自然の模倣」と解されるもう一つの事象であり、換言すれば、言葉は概念によって決定されるというよりも、複数の感情によって変化する旋律を通して創意工夫される、としている。かのF.シューベルトがリートを通して駆使した「音画」<sup>5</sup>の手法も又、その一つと考えられる。そのような模倣手法に取って代わるのがまさに「リアリズム」の語法であり、リアリティの概念の前提に追随するかたちで、そのリアリティの表出に伴うように顕在化する現象こそ「リアリズムだ」と分析する(ebd.: 16-25)。

劇音楽において、それぞれの時代が示す特徴的傾向は、特に話し言葉の抑揚や音調を通して自明なことであろう。周知のように、ロシアの作曲家 M.P.ムーソルグスキによる話し言葉の抑揚の模倣、そしてヤナーチェクが街頭で傾聴した話し言葉の抑揚や、オペラの旋律素材を創出する靈感ともなった音調の微妙な変化は、その強い個性化から、明らかに17世紀の「デクラマツィオン様式」とも、あるいは18世紀の表情豊かな身振りとも異質である、と捉えられる(siehe, ebd.: 27)。

加えて「ヤナーチェクによる発話モチーフの理論と実践を通じて明らかとなるリアリズム音楽の前提の一つは、19世紀のナショナリズムであった」とダールハウスは明言する(ebd.: 101)。そして旧ソ連の音楽学者、作曲家で音楽の「イントネーション」に関する重要な理論を呈示したボリス・V.アサーフィエフ(Boris V. Asaf'yev, 1884~1949)が認めたのも、「音楽のリアリズムが、他の芸術におけるように、

創作と全く同程度に、受容のカテゴリーだ」とする点である。つまり「個々の作曲家(スメタナ、ヤナーチェク、ムーソルグスキやチャイコフスキ)の書法がナショナルな音楽語法として是認される時のみ生じる」のである。アサーフィエフの見解では、音楽作品の実質的な「リアリズム」の問題が最終的に決定されるのは、この受容の際に限定されるという(ebd.: 101)。同時に音楽の「リアリズム」は、何よりもロマン主義と並行して存在した現象であったことに留意すべきであろう(ebd.: 120)。

19世紀、音楽における「リアリズム」の表象は、美学上の前提を包含しており、つまり「美」に代わって「真実」の強調を芸術の目標とする方向を示唆している。その表現は、例えば音楽の「プローズ(散文)」に反映される周期的な「楽段構造」の解消や対話化された旋律、それに話し言葉の抑揚を再生する試み、また広範囲な「音画」の書法や様式化の表徴を伴う情緒の描写等々、所謂ドラマトルギー(作劇法)の多様な特質に帰結するといえよう。即ち、テキストと劇的な瞬間の要求に従って、不規則なフレーズ構造にみる「音楽のプローズ」へと向かう傾向はまさにその表徴たる事象である、とダールハウスは指摘している(ebd.: 121-122)。

### Ⅳ. 「フォークロア主義」の源泉を探る

#### — 「音と言葉」の関係性 —

#### 1. 形式主義からの離反、そしてリアリズムを表徴する「発話旋律」へ

ヤナーチェクの音楽作品における美的構造原理を追求しようとする、年代学的に様式上の変遷が確実に認められつつも、その主観性、個性豊かな新奇性を創出する反復・変奏・ラプソディックなリズム上のオスティナート([警句的に密集・完結した]ある一定の音型の反復)やフィギュレーション(決まりきった音型)等の表現形式に基づく劇的作法に遭遇するのは衆目の一致する所であろう。加えて、従来の研究成果が示すその音楽語法は、広く「フォークロアに根差したリアリズムとしての基本的な創作上の基盤」に依拠するものであったことも又、作曲家自身の手による民謡の分析と考察を通じて理解されてきたことである(see, Jiránek 1983: 35ff.)。

さらに我々が考察しなければならないのは、およそ半世紀に及んで書き留められてきた数多くの「発話旋律」が示唆するその意味と機能であり、それが作品の構造原理、即ち、作品形成のプロセスにおいてどのような影響を与えたのかという点であろう。こうした「発話旋律」をめぐる考察は、究極的にヤ

ナーチェク自身の音楽思想の核心に触れるものであるとともに、何よりもモラヴィア民謡に端を発し、とりわけ声楽曲におけるヤナーチェクの立場や、「音と言葉」の関係性に対する彼自身の音楽思考を明らかにするところに帰結するであろう。そして作曲家自身が記した複数の論評及び書簡等を通して推されるのは、何よりも彼自身が、「言葉は音楽となる」という考えに立脚していたことである。

ここで再び、ヤナーチェクが自ら「発話旋律」の研究に取り組むに至ったプロセスについて簡単に触れておこう。即ち、語りの要素の強いモラヴィア民謡の科学的研究を通して、作曲者自身が民謡における「音と言葉」の関係に特別な注意を払うようになり、自らの創作の中で、何よりも言葉の音楽化を試みる際に、音楽構造そのものの原理に対する独自の新しいスタイルを予期するものとなったのは言うまでもない。彼の主張は、より具体的に言えば、ウィーンの批評家 E.ハンスリク (Eduard Hanslick; 1825~1904) や美学者 J.F.ヘルバルト (Johann Friedrich Herbart; 1776~1841)<sup>6</sup> の形式主義美学の流れを汲むプラハ美学派のオタカル・ホスティンスキー (Otakar Hostinský; 1875~1910) によって提唱された「チェコ語デクラマツィオン」に原則として相反する立場を示したことによる。そして究極の「リアリズム」を強調する為、「発話旋律」の理論を通して音形式を構築しようとしたのであった。このことは、音楽をある種、「他律美学」の側面から、より内容的に捉える方向を示唆すると共に、人間の精神を写像する立場を強調するものであったといえる<sup>7</sup>。

換言すれば、規範の「デクラマツィオン」を拒否する一方、プローザ (散文) のテキストを選択し音楽化することにより、いわば「音楽上のプローザ的構造」という新たな形成原理を導くに至ったのである。このようにヤナーチェクの語-音関係は、拍節-リズム的というよりも、意味論的かつ統語論的に捉えられるものとして、「人声の響きこそ音である」と見做す彼の思惟そのものに起因すると解されたのである。こうしてヤナーチェクはさらに現実主義的で劇的な性質を音楽に付与する為「発話旋律」の理論を徹底して究明したのであった。まさに「チェコ民族の精神は言葉の中に表明される」(B.Štědroň ed. 1955: 89) という信念のもとに、「音と言葉」の関係性について理解を深めていったのである。それはまさにフォークロアに広く根ざす「リアリズム」の表徴としての創作基盤に依拠した、新しい響きの構築を目ざすものであったと考えられる。

## 2. 民謡にみる「デクラマツィオン」の系譜

19世紀後半においてプラハの美学者 O. ホスティンスキーが新しい様式を提言する以前に習慣化された「デクラマツィオン」の形式とは、「言葉の音節上の長短と完全に一致したリズム型」であった。例えば、15世紀フス派のコラール (賛美歌) として知られる《主の祈り Otče náš》(15世紀初頭《イーステブニツェ聖歌集》所蔵) では、テキストの音節の長さそのまま直接、音楽のリズムに反映されているのを容易に見て取ることができる。つまりこの古い宗教歌は、まさに「母音の長短に従った音楽化」の好例ともいえよう。

そもそもチェコ地域において、「音と言葉の関係性」は、J.G.ヘルダー (Johann Gottfried von Herder; 1744~1803) によってスラヴ民族の優越性が唱えられ、民謡が民族様式の根源と解されて以来、つまり19世紀初頭になって漸く、チェコの声楽曲に潜む民族的特色の主な源泉と見なされるようになったのである。それまでは、例えば古典派の作曲家でモーツァルト崇拜者の V.J.トマーシェク (Václav Jan Tomášek; 1774~1850) の歌集に見られるように、つまり彼は、韻文 (ヴァース) のテキストを用いてチェコ語による芸術歌曲を創作しようと試みたのだが、その際、彼は強勢アクセントを無視し、およそ図式的に「長音節を単に強拍部に置く」という誤った方法を選択した (see, Vysloužil 1981: 83)。即ち、歌はテキストの音節上の長短規準側に支配される一方、それは強勢アクセントを付した音節には反映されず、その結果、音の強拍部には、長音節の、しかも弱拍部を置くといった明らかな誤りが生じることとなり、かくして詩のアクセントは音楽の中で完全に無視されたのである。

このような課題は、後にヤナーチェクの師パヴェル・クシーシュコフスキー (Pavel Křížkovský; 1820~85) の声楽作品にも同様に認められるが、少なくとも音節上の長短規準に規定されない、いわばフォークロア主義的な書法と、さらにウィーン古典派様式に基づく器楽曲を出発点に、原則として「小節上の強拍部と音節上の強勢アクセントの一致」が明示されるかたちとなった。即ち、アクセント原理に基づく「音と言葉」の関係をめぐる解決、古典-ロマン主義様式やフォークロア主義に基づく様式の方向性をここに示したといえよう (Vysloužil 1981: 84)<sup>8</sup>。

周知のように、ドヴォルジャークやヤナーチェクは現代チェコ語、民族誌、古代 (スラヴ) 語のテキスト等を音楽化しているが、二人が声楽曲を創作するようになった1870年代以降には、少なくとも、チ

ェコ語の韻律学や詩学において、チェコ語の拍節リズム規準が作り出す「アクセント性をより重視すべきだ」とする考え方がほぼ確立されようとしていた時期と見ることができるだろう。

美学者 O.ホスティンスキーは、1886 年に刊行した『チェコ音楽のデクラマツィオンについて O

*České Deklamaci Hudební*』と題する高著の中で、これまで一般的に行われてきた「母音の長短によって規定されるデクラマツィオン」の有りようを鋭く批判し、標準チェコ語を音楽化する際の、新たな法則性に関する理論を確立しようとした。即ち、彼は、「テキストの音節上の長短規準にのみ支配されて、アクセント規準を全く無視していた従来への誤り」を改め、第一音節に強勢アクセントを置く規準と、母音の長短規準（つまり、古典作詩法上のトロカエウス[長短]やダクトゥルス[長短短]による拍節リズム規準の韻律法に基づく母音の長短関係を指す）という二つの原則を結合して、チェコ音楽における「デクラマツィオン」の正しい基礎を構築したのである。

ホスティンスキーが新たに提唱した「デクラマツィオン様式」は、確かに 19 世紀チェコ・オペラの発展に一つの進歩をもたらしたといえよう。例えば、スメタナの場合、オペラ《売られた花嫁》では、まだチェコ語のアクセント性に充分注視しているとは言いがたいが、しかし最後のオペラを含む晩年の声楽曲では、ホスティンスキーの「デクラマツィオン様式」を基にこの課題を克服することで、「強勢アクセント」をチェコ語の音韻構造の真の要素として取り扱うという原則に準じている。他方、ドヴォルジャークの声楽作品は、故に規則的な楽段構造（周期的構造）に従った拍節的なモチーフ構造から成立し、単純な古典派的拍子を伴いつつも、しかし「音一言葉」の関係においては、とりわけ言葉に拘束されず、むしろ自律的な音楽原理に基づく表現形式が適用されていると見ることができる。つまり第 1 規準としてのアクセント化、第 2 規準としての韻律学上の長短リズムという、異なって機能する拍節体系の矛盾を橋渡しすることにより、双方の意味を重んじたのである（siehe, Vysloužil 1981: 84ff.）。

### 3. ヤナーチェクの理論

これに対し、ヤナーチェクは従来の標準的規則性に相反して、無拍子を含む様々な拍子を駆使している。1886 年にヤナーチェクは、チェコの民謡収集家で画家のルドヴィーク・クバ（Ludvík Kuba, 1863～1956）による民謡編曲《全スラヴ民謡集》（1884）に遭遇し、その古典-ロマン派の語法に則った音楽化

（和声付け）に対して批判的に論じた論文「我々の歌にみるスラヴ人気質」（in Janáček 1955: 121-131）の中で、ホスティンスキーの著作を、「歌の旋律上の強拍とテキストのアクセントをもつ音節との間の絶対的な一致、並びに音価と母音の長短の絶対的一致に終始している」として批判し、「作曲家がもしも言葉に対して忠実に音楽化を行うとすれば、もはや独立したリズムは形成されず、言語リズムという方向性の中でただ規定されるだけである」（in *ibid.*: 129）と反論した。つまりヤナーチェクは、テキストを音楽化する際にしばしば見られる「拘束的なチェコ語の優位性」に対し、それが「多様で豊富な効果的リズムの柔軟性を奪取するものだ」として退けたのである（in *ibid.*: 129）。特にモラヴィア民謡では、例え母音の長短やアクセントとの一致が偶然に認められるような場合でも、やはり独立した自律的な響きを醸し出すような、まさにレチタティーヴォ（叙唱）のような歌唱法がより相応しいと考えられていた。それゆえヤナーチェクは、ホスティンスキーの提唱する「デクラマツィオン様式」を評価しつつも、やはり音楽それ自体が放つ自律的な拍子やリズムの優位性を尊重し、音楽化における韻律法を拒否する姿勢を明らかにしたといえる。こうして古典作詩法上のトロカエウス（長短）やダクトゥルス（長短短）といった規則的な拍節リズムが醸し出す音声的響きよりも、むしろ「表現上のアクセント化」を重んじる書法を彼は選択したのである。

例えば、男声合唱《真の愛 *Láska opravdivá*》（1876）では敢えて拍子記号を記すことなく、しかも古典派に典型的な拍節的モチーフ構造を拒否することによって、独創的で心理的な「表現上のアクセント化」を示そうとした。つまり、こうした従来からの拍節-リズム的組織の欠如を通して、古典主義的な拍節モチーフからの逸脱を試みたのである。即ち、音と言葉の関係を解決する方法として「表現的レベルでのアクセント化」を試みることで、ヤナーチェクの声楽様式は P.クシーシュコフスキーやドヴォルジャークのそれから離反することとなった。そして声楽様式の変更は意識的に一瞬の聴取と合致して、新たに「発話旋律」へと進んで行ったのである。

ムーソルグスキと同様、ヤナーチェク自身も又、「プローザ（散文）」に従って音楽化を試みた点は極めて斬新な発想といえよう。いわば「音楽上のプローザ」とは、ヤナーチェクにとって、「詩文の拍節・リズム規準との結合から免れた言葉」を示唆し、寧ろ意味論的で抑揚的な表現の統一体として捉えられた。とりわけカンタータ《アマールス *Amarus*》（1897）

は、元来、韻文の構成をかなり柔軟化し、表現内容を象徴的に取り扱いながら、意味論的かつ統語論的に音楽化を行った好例である。特にヤナーチェクが熟慮したのは、「如何にしてリアルに音楽化を試みるか」という視点であり、その為、歌のテキストを現実主義的な創造上の美学的視座から選択したといえよう。換言すれば、言葉を決して韻律学的に安定かつ固定化した素材としてではなく、変化する人間の精神的表現と見做したのである。その上で、言葉や詩文を通して独自の音楽表現を獲得する為、従来のような様式化した韻文上の規範を打破して、日常の、特に東モラヴィア方言を含む「プローズのテキスト」へと転向していったのである。

即ち、ヤナーチェクは言葉の音韻学的かつ拍節的リズムの特質を「ヴァース(韻文)」のみに限定せず、特に東モラヴィア方言を含む、日常の「プローズ(散文)」を選択した。つまり、「強勢は、デュナーミクの中に、音節の長短の中に、言葉の反復(リフレイン)の中に存する」との考えから、「強勢アクセントは、言葉の音韻学上の特質として取り扱われるのではなく、現実に言葉を発する時の表情との一致や、内容に関する経過との一致である」と捉えたのである(Vysloužil 1973: 72)。古代チェコ語の祈禱に基づく声楽作品《主の祈り Otčenáš》(1901)は、ヤナーチェクによる「プローズの音楽化」の最初の例としてよく知られるが、詩が放つ拍節リズムは、フス派のそれと同様、「2音節のトロカエウスと3音節のダクテルス」のリズムに基礎をなす。しかし作品中、言葉はヤナーチェク特有の音響的特性を失うことなく、彼は純粋なる音楽性を活かして「プローズ」の音楽化を見事に実現したのである。因みに、元のフス派のコラール《主の祈り》は、明らかに音節の長さが直接リズムに反映した歌と化している。

さて、新時代のチェコ音楽にみる「ヴァース(韻文)とプローズ(散文)の音楽化」について総括するならば、ロマン派以前に見られた韻文の音楽化では、まずチェコ語のアクセント性は全く無視された状態にあったといえる。次に、19世紀前半、つまりホスティンスキーやスメタナ以降、それは純粋に交響的な方法で強化される一方、チェコ語のアクセントや劇的心理と一致して、拍節・リズム的に創作されるようになる。さらにリズム化した「プローズ」は、固有の音響性ないし音韻性を伴って独自の構造原理の形成に繋げていったのである。

こうして、所謂リズム上の「クヴァドゥラトゥラ(求積法)」<sup>9</sup>の放棄を伴う、19世紀「リアリズム」のリズム的・統語論的表現形式を象徴する「音楽上

のプローズ」は、同時に構成原理の問題を投げ掛ける要因ともなった。何よりヤナーチェクによるテキストの取扱い方法は、原則として、従来の「デクラマツィオーン」を否定する「発話旋律」(瞬時の響きの集中)に基礎づけられたのである。結果的に、ヴァーグナーやスメタナの新ロマン主義オペラの創作を通して構築された「デクラマツィオーン」の原則を自ら否定し、敢えて散文のテキストに対する音の関係を探求する道を選択したのであり、オスティナートの反復の旋律法や歌の創作を通してテキストの分節に達し、そこから単一モチーフの原理を形成していったのである(Racek 1973: 20)。

## V. ヤナーチェクの「発話旋律」理論

### 1. 「リアリズム」の表出と「発話旋律」

ヤナーチェクが主張したチェコ音楽における「音と言葉」の新たな関係は、やがて「発話旋律」と称される固有の理論を導く重要な契機となっていく。つまりモラヴィア民謡や「発話旋律」に見られる多様な「リズムの層構造」は、楽曲中で、いわゆる「人間の生的な気分や情緒」を表出するものとして、そこに表現的で劇的な強調へと向かう顕著な傾向を彼は認めたのである。結論からすれば、ヤナーチェクが作品の中で示した「音と言葉」の相関関係は、言うまでもなく、ホスティンスキーが提言した規則正しい周期的アクセントを保持する「拍節リズム」に依拠するというよりも、むしろ「意味論的かつ統語論的」に捉えられており、さらに現実主義的な劇的特性を音楽に付与する為、東モラヴィア方言に由来する「発話旋律」に向かったと考えられる。そしてまさにそうした「発話旋律」こそ、「人声の響きは音楽である」とするヤナーチェクの音楽観に見事に答えるものであったといえよう。

ダールハウスも指摘するように、19世紀の音楽における「リアリズム」のリズム的・統語論的な表現形式を意味する「音楽的プローズ」は、ヤナーチェクの音楽創造におけるまさに構造上の問題を投げ掛けた(Dahlhaus 1982: 131)。ヤナーチェク固有の「音と言葉」の関係がもたらす声楽様式における変更の問題は、さらにかの一瞬の聴取と重ね合わされることで、「発話旋律」理論へと進んでいったのである。即ち、当理論を通して作曲者は、「生きた話し言葉の抑揚の経過が、それぞれに異なる生を担う一人一人の心理的プロセスを反映する」という考えに辿り着く。彼はオペラ《イエヌーフア》(1894-1903)を作曲中に、この発話のモチーフに強い関心を抱き、

自らこれらのモチーフに人間の内的な魂の神秘を感じ取ったといえる。ヤナーチェクは次のように語りかける。即ち、「話言葉の抑揚（旋律）に耳を傾けることは、特にオペラ作曲家にとって望ましい準備研究である。『発話旋律』の中にのみ、チェコ語による劇的な旋律の真の範例が多く見出されるのである。（中略）発話旋律は『生』すべてを映写する鏡である」と（B.Štědroň ed. 1955: 85）。

ヤナーチェクによれば、人間が発する言葉の抑揚こそ深い真実を有するものであり、1897年以來、彼はこの「発話旋律」の収集を実践してきた。しかもそれは何よりも劇音楽の創作にとって大きな意味を持っていたといえる<sup>10</sup>。B.シュチェドロニュによれば、「旋律やリズムに関する全ての音楽上の謎は、発話旋律から説明される」（1926年4月18日付のヤン・ミコタ Jan Mikota に宛てた書簡；in B. Štědroň 1973: 172）と告げたように、作曲者は、それを音楽上の劇的靈感の源泉と見做した（B.Štědroň 1968: 46）<sup>11</sup>。こうして彼は、言語音の抑揚の類い希な表現に達し、そのリズムやテンポ、デュナーミクやアゴギク（速度性）を楽譜に留め、漸次に音楽上の言葉の研究、及びその記譜を構築したのである。つまり劇作品は、作曲者によれば、一つの「発話旋律」を創造することに基礎づけられるのであり、その背後には一人の人間存在が確かな生の形相として浮上してくると考えられた（B.Štědroň 1968: 47）。

こうしてヤナーチェクは、ホスティンスキーの「デクラマツィオン原則」に対抗し、つまりホスティンスキーのそれを「一様かつ規範的なもの」として批判し、音楽の「デクラマツィオン」をむしろ民俗詩や民謡に基礎づけるとともに、また最後から2番目の音節にアクセントを置く東モラヴィア方言を基礎としたのである。ヤナーチェクは、1879年頃から晩年に至るまで、芸術家として「発話旋律」を収集し、それを記譜して様式化を試みた。但し、それらの「発話旋律」を劇作品の中に原素材として組み入れようとしたのではない。ヤナーチェクが収集した「発話旋律」は、チェコの音楽学者 B.シュチェドロニュによれば、以下の4種のカテゴリーに分類されるという。まず第一に、子供の発話による様々な精神的情緒、第二に、街頭での生活を含む社会的感情（つまり特別な感情のアクセントや強さなど）、第三に、個人的内容や領域に関わるもの、そして第四に、例えば感傷的な木菟（みみずく）の鳴き声といった自然界の声全体を包含し、こうした自然界では、ヤナーチェクの内面において、自然が音に変化するのである（B.Štědroň 1968: 47）。さらにこれらは舞台で語

られる標準語に始まり、日常生活の興奮した発話を経て記譜され、また和声化されて楽曲の中へと組み込まれていったのである。このような「発話旋律」は、全く無意識に自然発生的である為、そこに「デクラマツィオン」の規則性が考慮されることはない。さらにその表現法は、まず特別な感情を排した通常の会話から、第二に、瞬間の気分から生起し、絶対的聴力を経て主要な旋律線を抽象化するもの、第三に、極めて洗練され様式化されたものとして、劇的な言語表現と化すもの等、多彩に類別されるとしている（B.Štědroň 1973: 173）。

## 2. 「発話旋律」の意味と機能

「生の真実」を追究しつつ、無意識に自然発生した、東モラヴィア方言に依拠する「発話旋律」を基礎として、作曲者が自らの音楽劇に対する理念を意識的に構築しようと試みたことこそ重要な過程であり、それはある種、経験的研究として純粋に主観的なものとして捉えられた（B.Štědroň 1973: 173）。一方、ヤナーチェク研究の重鎮ヤン・ラツェクが語るように、「発話旋律」にみる構造上の形式は、自律的音楽の表象能力と、創作上、様式化された表象能力を完結へと導く、いわば媒質のようなものとも考えられる。換言すれば、アクセントと長短リズムが音楽上の「デクラマツィオン」の規則性を形成するとしても、原則的には音楽のもつ拍節・リズム的思考の自律性がそこに保たれている、と理解されるだろう。つまり感情的な緊張が音楽上の集中を得ることで、言葉をより具体的な旋律の形象へと移行させるのである。J.ラツェクが主張するのは、「それがライトモチーフ（示導動機）の不変的かつ静的な性質に対し、当然の事ながら、独自の音楽表現を呈するものとして、また動態的音楽の表象能力の担い手として、具象的な音楽伝達の劇的雰囲気を仲介する」とした点である（Racek 1968: 44）。

「発話旋律」は、ヤナーチェクにとって、劇音楽の原理における固有の要素として捉えられるが故に、当然、作品上の声楽様式と「発話旋律」研究の直接的関係の問題が明らかにされる必要がある。特にチェコの思想家アントニン・シフラ（Antonín Sychra, 1918～69）のように、ヤナーチェクの作品テーマと「発話旋律」における密接な関連性を主張する学者も散見されるが、ヤナーチェク自身、「発話旋律」理論の実際の創作に対する関係性は、あくまで間接的なものと見ていいといえる（Racek 1968: 44；内藤 2007: 242）。

またミレナ・チェルノホルスカ（Milena



Černohorská) の見解によれば、「発話旋律」とは、むしろリズムに関する経験を広げ、生きた言葉の輪郭線の拡大を可能とする素材研究であると共に、旋律線を決定する際の一つのアイデアとも解される。つまり「対称性」からますます乖離するリアスティックな表現を摂取し、強烈な表現主義を模索する為にも、従来の規範的「デク라마ツィオン」の安定したパターンでは充足し得ないことを示唆している (Černohorská 1958: 129-144)。同様に英国のヤナーチェク研究者 J. ティレルは、「発話旋律」を「プロローガ・テキストの音楽化」に向けたある種の触媒 (媒介的契機) として説明するのが妥当であるという (Tyrell 1973: 175ff.)。同様に、チェコの音楽学者 J. フカチもまた、ヤナーチェクの創作と「発話旋律」理論における関係性の展開について、時代的に区分することを可能と考えた。即ち、1) 1885-94 2) 1894-1903 3) 1903-28。第1期は明らかに、当理論が新ロマン主義の様式的基礎から生起し、一面的に「模倣的フォークロア主義」へと進む段階、第2期は新しいスタイルが結晶化する時期と位置づけ、それが何よりも強い灵感の源泉ないし支柱であり、且つ又、そこに心理的「リアリズム」や「表現主義」のいわば「源泉」を見出すことができたとした。換言すれば、音楽と言葉の相互関係性の問題を考える上で、この「発話旋律」理論を、まさにスメタナやホスティンスキーによる正しい「チェコ語デク라마ツィオン」に相反するものとして、フカチは捉えたのである (see, Fukač 1968: 49ff.)。

また J. ティレルが述べるように、発話モチーフの研究は、自由なヴォーカル線を始め、強固な旋律表現、非対称性の構造原理に寄与するとともに、既にそこには新たに「表現主義的」な要素が宿っていたとする認識は重要であろう。ヤナーチェクの「発話旋律」は、まさに「生の真実」、リアリテートへの渴望に起因するものであり、それらは人間及び芸術家ヤナーチェクの感情的熱情を一巡するものであったといえる (B. Štědroň 1968: 47)。様々な論点から、ヤナーチェクの「発話旋律」の機能は、実証的な意味をもって限定することを困難とするが、それは何よりもまず「言葉が音楽となる」という立場から理解されよう。つまりそれは、心理的な意味での旋律線の決定に関わるとともに、次第にそれが様式化されることで、作品の劇的質を導く要因として捉えられる。またある意味では、「プロローガ・オペラ (散文オペラ)」の試作の一助ともなり、何よりも「プロローガの音楽化」における一つの指標としての意味をも担うのである。しかも究極的には音楽構造上、既存

の西洋音楽から脱皮する契機となり、チェコ人としての民族意識を表出する為の、いわゆる真のスラヴ精神を反映した「リアリズム」を表出する手段にもなったと考えることができるだろう。

## VI. 結びー「リアリズム」芸術の展望ー

発話のモチーフを通して、そこにヤナーチェクの形成原理を生み出す契機ないし要因としての意義を認めるのは比較的容易なことであろう。1900年代以降のテクトニック (構成原理) を考慮すると、例えば、《Concertino》(1926)の分析における構造上の新奇性は充分認められ、模倣やオスティナートの構造、特に原子化的構造 (即ち、モチーフの核とヴァリエーションによる小構造と、濃縮・希薄化による大構造の複合体を指す)、そして単一モチーフ性と論理的思考性に進む点が特に注視されよう。

音芸術はますます形式的かつ論理的・組織的な特性を帯びる中、直接的で感情的表現が巡らされる。ヤナーチェクは、むしろ表現性をより重んじたといえるが、その表現性を新たに付与する為に、東モラヴィア民謡に、そして民謡における「音と言葉」の関係性から独自に動的で生きた「発話旋律」を導き、それを様式化していったと考えられる。純器楽曲でさえ、ある意味では、作曲者にとって言葉の響きが形象化されたものであったといえるかも知れない。その源泉は、まさに「リアリズム (現実主義)」を背景とした「音と言葉」の関係に堅固に基づく結論づけることができるだろう。

総じて、ヤナーチェクの表現形式は、いわば「人間の心理的響きの表現」であり、それをフォークロアの語法に拠る独自の技法を駆使し、やがて20世紀の「表現主義」へと向かうのである。彼の美学的要素も、そうした劇的な心理的瞬間の集中的表現に存し、そこでは音そのものが人間を直接映写する音表象となつて、写実性を超えて表現的に鳴り響く。それは一つに、プラハ美学派の形式主義に対する反論に端を発する独自の道程を暗示するものであり、ヤナーチェク以降のチェコ音楽の方向を示唆する「モラヴィア・フォークロア主義」から「アヴァンギャルド」への道筋に光彩を放つものとなったのである。彼はまさしく写実を超えた表現を追求し、その表現を付与する手段を模索していた。つまり「リアリズム」からやがて「表現主義」、そして「アヴァンギャルド」への道程に至る確固とした基盤を、スラヴ精神を投影する民謡や「発話旋律」に希求しつつ、美学的に示唆する方向を探究し続けたといえる。

## 注

- 1 英国の音楽学者ジム・サムソンによれば、つまり「相補的な2つのジャンル—本格的なオペラとコミカルなオペラ—は、民族主義一般の2つの側面、英雄的なるものと素朴なるものに対応していた」と指摘する (Samson 1996: 21)。故に「民族主義オペラ」を正確に定義づけることは、それぞれの地域意識の差異とも相まって、きわめて複雑かつ多様な様相を呈するものと考えられる。
- 2 この標語の英訳は「デクラメーション (declamation)」。その意味は、音楽においてテキストに曲を付けて歌う際の「言葉の強勢アクセントと旋律のアクセントとの関係」を指すもので、つまり、詩が本来備えている韻律やアクセントと、その詩を音楽として歌い演奏する際の音楽上のアクセントとの関係を意味する。この両者のアクセントをいかに一致させるかというのが「デクラマツィオン」の重要な課題であり、これについて16世紀以降、様々に論じられてきた。例えば、J.G. ヴァルターは、元来、話し方に関する用語であった「デクラマツィオン」を合理的概念として、特にレチタティーヴォに主眼を置いて応用した他、ジャン・ジャック・ルソーは、この作劇法を音楽のアクセントと言葉のアクセントの関係として捉えたが、これについてはフランスの文献で大いに議論された。また A.ド・マルティニーは、「デクラマツィオン」の特質として「歌いぶり、発音、スラー、アクセント、フレーズ、様式等」を挙げる (Sadie ed. 2001 [Vol.7]: 122)。
- 3 「リアリズム・オペラ」の系譜については、フランス、イタリア、そしてロシアが先鞭をつけたといえよう。19世紀における写実主義的傾向は、まずイタリアの「ヴェリーズモ・オペラ」がよく知られており、これは真実主義や現実主義を意味するイタリアの芸術運動として生じたものであった。この「ヴェリーズモ・オペラ」は、即ち、19世紀末、フランスの自然主義文学に呼応する動きとして、さらにオペラの作劇にも影響を及ぼすに至った。ここでは地方色の濃い下層階級の日常生活を舞台に、剥き出しの感情と抑制のきかない行動によって悲劇的な結末をもたらす過程が写実的に描写されているのが特徴である。他方、19世紀ロシア文学の際立つ特徴と共に、ロシア・オペラでもリアリスティックなオペラが誕生した。その語法は、1. 話される言葉を模倣すること。2. 身振りを逼真的な音楽で描出すること。3. 群衆のざわめきや騒ぎ (例えば、《ボリス・ゴドゥノフ》第2幕の終結部にみる合唱の場面)。4. 絵画的書法 (音画の書法 [ex. 《展覧会の絵》])。とりわけ、M.P.ムーソルグスキによる詞の取扱い方は、「自然な話し方のアクセントに出来る

限り密着しようとするもの」と考えられ、そこには叙情的な旋律線や対称的なフレーズングの回避が明白に認められる。即ち、作品全体を旋律的なレチタティーヴォにより、つまり細部にわたって詞の抑揚と一致した声の運びによって描写しようとしたといえる。こうして劇のカタストローフに向かって働きかけるロシア民衆の力がより一層リアリズムを助長するものとなっていると考えられる。

- 4 19世紀における音楽の「リアリズム」の理念に関する論考については、カール・ダールハウスの研究『*Musikalischer Realismus* (音楽のリアリズム)』(1982)を主に参照した。本研究を通してダールハウスは、まず「音楽のリアリズムとは何か」を問いかけ、さらに「それはどのように作品に表現されているのか」等、「リアリズム」をめぐる詳細な分析を呈示している。
- 5 「音画」の書法について、その歴史的系譜を少し説明しておこう。「音画」の書法とは、声楽曲で、言葉の意味あるいは言葉から連想される概念を音楽で描写することを指す。この用語は、ドイツ語のトンマレライ *Tonmalerei* や、これを起源とする英訳語 *tone-painting* の一種であり、ひいては音楽表現一般の一部を成すものである。トンマレライは音画と訳される場合もあるが、特に自然界や日常生活に見られる視覚的また聴覚的事象、印象、感覚等、を描写しあるいは模倣することを意味する。主に音画法はルネサンス期とバロック期の作曲家により特に培われた技法であるが、それ以前の例にも認められる。

さらに16世紀になると、人文主義の台頭と共に作曲家の歌詞に対する感受性が増すと、適切なデクラメーションとともに音画が使われ初め、それにより音楽が言葉の意味を反映、表現、増強し、よって魅力的にできると考えられた。16世紀後半、音画法は声楽ポリフォニー、特にイタリア語のマドリガーレの基本的手法となり、「マドリガリズム」という語で定義される主な特徴の一つとなった。当時の美学教義は「芸術は自然の模倣である」というアリストテレス的な思想に強く傾き、ヴィンチェンティーノやザルリーノらの理論家が、この考えは修辞学だけでなく音楽にも当てはまると力説した。16世紀末から17世紀初頭のドイツの人文主義者たちは、音画を含む様々なムジカ・ポエティカの手法を他に先駆け分類した。やがて多声マドリガーレの衰退とともに音画もそれ自体として評価されることは少なくなる。ただ声楽曲の作曲家は、バッハやヘンデルに至るまで、素朴な音画すらも使い続けたのである。18、19世紀になって音楽表現のより洗練された形式と共に、いわゆる絶対音楽が勃興すると、音画は決定的に時代遅れとなるが、それでもリートや標

題音楽等において、この音画の手法は継続して用いられたといえる (see, Sadie ed. 1993 [Vol.4]: 112)。

- 6 ドイツの批評家で音楽学者の E. ハンスリクは、1854年に名著『音楽美について *Vom Musikalisch-Schönen*』を発表。「音楽は感情を表現する」とした当時の通説を否定し、「音楽作品の美は音楽固有のものであり、想像力によって捉えられるべきだ」と主張した。即ち、「鳴り響きつつ、動く形式こそ音楽の内容である」とする有名な規定を打ち出したのである。一方、J.F. ヘルバルトは實在論的形式主義者の立場から経験を重視し、美を一切の主観的感情内容から乖離させ、純粋に客観的な対象の形式関係によって基礎づけた。
- 7 「他律美学」ならびに「自律美学」とは、いわゆる音楽に対する考え方の根本的対立を意味しており、即ち、両者は西洋近代における音楽美学の相反する主方向を形成する根本原理であると考えられている。換言すれば、「他律美学」とは、音楽の原理や法則は「音楽外的なもの」で、それ自体、音楽ではない種々の現実相を表現すると考えるもの。それに対して、「自律美学」の考え方は、音楽の原理や法則が音楽それ自体の内に存し、表現する事象も「音楽外的なものではない」と考えられている (竹内敏雄編 1995 参照)。
- 8 ここに韻文の韻律と音楽における拍節リズム間の協調の問題が生じてくる。スメタナもまた《売られた花嫁》(1863-66)においては、まだチェコ語のアクセント性に注視していないが、最後のオペラを含む晩年の声楽曲では、理論的にスメタナは、ホスティンスキーの「デクラマツィオン様式」を基に、こうした課題を克服することで、何よりも「強勢アクセント」をチェコ語の音韻学構造の真の要素として取り扱う原則に準じていることが分かる。
- 9 ダールハウスが指摘するように (Dahlhaus 1982: 130-131)、リズム上の「クヴァドゥラトゥラ」(つまり照応し合う変形ないし相互補完的なコントラストの原理に従って、規則的に 2 + 2, 4 + 4, さらに 8 + 8 といった具合に小節が結合していく方法) (Abraham, Dahlhaus 1985: 15, 68) の放棄に伴って生じた、19世紀、音楽のリアリズムを象徴する表現形式である「音楽的プロローガ」の概念は、同時に20世紀における音楽の構造上の問題を新たに投げ掛けるものとなった。即ち、当概念の音楽学的意味とは、声楽曲における散文のテキストから派生した音楽上の表現形式を意味するとともに、従来のメトリック・シンタクティックな「クヴァドゥラトゥラ」を破棄した形式原理を指している (Siehe, Vysloužil 1983: 1099-1106)。
- 10 ヤナーチェクは生前、次のような言葉で明言した。即ち、「音は、つまり人間の言葉のあらゆる生的存在の

抑揚は、そもそも私にとって最も深い真実を有するものであった。(中略) 発話旋律を 1879 年から収集した。私はその巨大な文献をもつ。それは、魂における私の小窓である。私が強調したいのは、これが、まさに劇音楽のために大きな意味をもつということだ」と (『*Literární svět I* 文学界』1928. 3. 8[木], プラハでのインタビュー記事; in B. Štědroň 1955: 81)。

- 11 ヴァルター・ゼランキ教授 (Prof. Walter Seranky) は、「発話旋律」の理論を始めとするこうした「音と言葉の関係」において、J.J. ルソーや J.G. ヘルダー、さらに M.P. ムーソルグスキィらが先鞭をつけたと指摘する (B. Štědroň 1968: 46)。

### 引用・参考文献

- Abraham, L.U., Dahlhaus, C., 『メロディーの理論と実際』東京: シンフォニア, 1985 [原著: *Melodielehre*. Köln: Laaber Verlag, 1972].
- Černohorská, Milena, “Nápěvková teorie Leoše Janáčka,” in: *Časopis moravského musea XLII*, 1958, 129-144.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.6*. Wiesbaden: Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag Müller-Buscher, 1980.
- Dahlhaus, Carl, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München: R.Piper & Co., 1982.
- Fukač, Jiří, “Zur Frage der Stil-Bedeutung der L.Janáček’s,” in: *Acta Janáčkiana I Brno 1965*, 1968, S.49-54,
- Hostinský, Otakar, *O České Deklamaci Hudební*, Praha, 1981(1886).
- Janáček, Leoš, *O lidové písni a lidové hudbě*, Racek, Jan ed., Praha: Státní Nakladatelství, 1955.
- Jiránek, Jaroslav, “Janáčková Estetika.” *Colloquium L. Janáček Ac Tempora Nostra Brno 1978 (13)*, 1983, 35-40.
- 内藤久子『チェコ音楽の歴史—民族の音の表徴—』東京: 音楽之友社, 2002.
- 内藤久子『(ユーラシア選書) チェコ音楽の魅力—スメタナ・ドヴォルジャーク・ヤナーチェク—』東京: 東洋書店, 2007.
- Racek, Jan, “Zur Problematic von Theorie der Sprachmelodie und seiner Kompositionspraxis,” in: *Acta Janáčkiana I Brno 1965, a. a. O.*, 1968, S.43-45.
- Racek, Jan, “Das Wort-Ton-Problem in der geschichtlichen Entwicklung der abendländischen Musik,” in: *Colloquium Musik und Wort Brno 1969*, 1973, 15-24.
- Sadie, Stanley, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2<sup>nd</sup> edition*, Vol. 7, 25, London: Macmillan Publisher Ltd., 2001.

- Sadie, Stanley, ed. (柴田・遠山総監修)『ニューグローヴ世界音楽大事典 第4巻 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.4, Japanese Edition*』Tokyo: Kodansha Ltd., 1993 (1980).
- Samson, Jim (サムソン, ジム), 「中央ヨーロッパ東部：民族的アイデンティティ獲得への苦闘」『西洋の音楽と社会 9 後期ロマン派 I—世紀末とナショナリズム』東京：音楽之友社, 1996, 9-41 [原著: *Man & Music, The Late Romantic Era from Mid-19<sup>th</sup> Century to World War I*, J. Samson ed., U.K.: The Macmillan Press, 1991].
- Štědroň, Bohumír ed., *Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen*, Praha: Artia, 1955.
- Štědroň, Bohumír, “Zu Janáček's Sprachmelodien,” in: *Acta Janáčkiana I Brno 1965, a.a.O.*, 1968, S.46-48.
- Štědroň, Bohumír, “Janáček's Sprachmotive,” in: *Colloquium Music und Wort Brno 1969, a.a.O.*, 1973, S.171-174.
- 竹内敏雄編『美学事典 増補版』東京：弘文堂, 1995.
- Tyrell, John, “Janáček's Speech-melody Theory: Claim and Conclusions,” in: *Colloquium Musik und Wort Brno 1969, a.a.O.*, 1973, S.175-182.
- Vysloužil, Jiří, “Zur Vers- und Prosavertonung in der tschechischen Musik,” in: *Colloquium Musik und Wort, a.a.O.*, 1973, S.67-76.
- Vysloužil, Jiří, “Zum Wort-Ton-Verhältnis bei Dvořák und Janáček,” in: *Wort-Ton-Verhältnis, Beiträge zur Geschichte im Europäischen Raum*, Wien-Köln-Graz, 1981, S.81-100.
- Vysloužil, Jiří, “Die Prosa in der Musik,” in: *Universitas Jg.38, Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur*, Stuttgart, 1983, S.1099-1106.