

フロラン・シュミットの 管楽合奏書法をめぐる一考察

富岡篤志

はじめに

本稿は、フロラン・シュミット Florent Schmitt (1870～1958) の創作をめぐって、特に管楽合奏作品の一部に焦点を当てて、その書法について考察するものである。

シュミットについて、彼の生前に出版されたものを含むいくつかの評伝があるが、彼が創作にあたって実践した書法について、具体的に言及されているものは少ないといえる。また、その評伝の多く（特に生前に出版されたもの）は彼の支持者によるものであり、彼の出自や性格、周辺の事情とその作品を結び付けながら、特に彼の独自性を主張し、同世代または次世代の作曲家へ与えた影響を指摘するものである。

シュミットは、フランス共和国旧ロレーヌ地域圏（現在のグラン・テスト地域圏）、ムルト＝エ＝モゼル県ブラモンの出身で、普仏戦争（1870～1871）のさなかにドイツ系フランス人の両親のもとに生まれ、ドイツ帝国との国境付近で幼少期を過ごした。アマチュアの音楽家であった両親の影響下で、幼少期から特にドイツ・ロマン派の作曲家の作品を学んだといわれており、実際の作品にもそういった出自が及ぼしていると考えられる影響がみられる。

一方、ナンシーでの2年間の受験準備を経て1889年に19歳でパリ音楽院に入学し、そこで作曲を1896年までジュール・マスネ Jules Massenet (1842～1912)、1896年以降Gabriel Fauré (1845～1924) に、和声をテオドル・デュボワ Théodore Dubois (1837～1924)、対位法をアンドレ・ジェダルジュ André Gedalge (1856～1926) に学んだ。1900年にはカンタータ《セミラミス *Sémiramis*》でローマ賞を受賞しており、その学習の成果がじゅうぶんに評価されたものと考えられる。

その後パリを中心に自作を発表し続けるかわら、30年間近くにわたって音楽評論家としても活躍した。1909年には、同門のシャルル・ケクラン Charles Koechlin (1867～1950) やモーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875～1937) らとともに、初代総裁をフォーレが務めた独立音楽協会 Société musicale indépendante の設立に携わった。¹ また、1922年

から24年まではリヨン音楽院の院長を務め、短い期間ではあるが教鞭をとっている。

こうした一連の経歴から、シュミットがパリ音楽院での学習を経て、その伝統の強い影響下で実際の書法を習得し、その後フランス楽壇の最先端に存在していたことは明らかである。ピアニスト・ピアノ教育者としてよく知られているアルフレッド・コルトー Alfred Cortot (1877～1962) は、1932年に、シュミットの音楽について次のように述べており、彼の音楽が、当時どのように捉えられていたのかの一端を見ることができる。

彼の音楽は最高に情緒的である。それが激烈でないときにも、情緒的で熱誠がこもっている。彼の音楽には悔い改めることのないロマン主義が棲息しているように思われ、それは、新機軸を打ち出したがり、自ら手に入れた物にただちに不満を感じずような手法の華々しい探求を、強くかつ抵抗しがたい情緒の流出によって常に否認する。²

シュミットの「最高に情緒的」な作品は、コルトーによれば「独自性に富んでいることが確認される」³という(作曲)技法によって表現される。ドイツ系フランス人の出自をもつシュミットが、いわゆる印象派の芸術家や新ウィーン楽派の作曲家を含む当時の最先端の流行に影響されつつも、保守的な思想のもとで、伝統的な書法に基づき、それを拡張して創作を行っていたことによって、この「独自性」が認められたといえるであろう。

第二次世界大戦中のヴィシー政権下における、シュミットの「コラボラシオン」の態度をめぐるスキャンダル⁴は、彼の生涯において謎めているが、そのスキャンダルのために、現代における彼の評価が量的にも質的にも貧弱なものになっていると考えられる。シュミットが彼自身や自作について多くを語らなかつたこともその大きな要因の一つと考えられるが、生涯にわたる多数の作品⁵や20世紀前半のフランス楽壇での活躍に比して、彼の作品についての論評は少ない。シュミットの創作について、彼が習得した伝統的な書法を前提として具体的に分析することは、彼の評価の充実に資すると同時に、ひいてはその周辺の作曲家の創作について検証する糸口ともなり得る。また、彼の創作は多ジャンルにわたっているが、その中でも特に編成に管楽器をもついくつかの作品は、他の作曲家による管楽器のための作品と比べ高度な書法がみられる点で興味深い。

本稿では、シュミットの多ジャンルにわたる創作の中でも、2曲の管楽合奏作品について、管楽合奏、特にハルモニウムジークとそこから派生する軍楽隊の伝統をもとに、いくらかの分析を試み、その書法について考察していきたい。

1 《リートとスケルツォ *Lied et Scherzo*》作品54

1.1 作品の概要

「独奏ホルンを含む二倍の木管五重奏のための pour double-quintette d'instruments à

vent dont un cor principal」と副題の付された《リートとスケルツォ》作品 54 は、恩師フォーレの求めに応じて、1910 年にパリ音楽院のホルンのコンクール（最終試験）課題曲として作曲された。本作品は、その 4 年前、同じ目的のために《ヴィラネル（田園詩）*Villanelle*》を作曲したポール・デュカ Paul Dukas（1865～1935）に捧げられており、同作品からの影響も指摘されている。

編成は、スコア上段から、F 管独奏ホルン Cor principal en Fa、ピッコロ、フルート、オーボエ、コーラングレ、2 本の B 管クラリネット、（第 2）F 管ホルン、2 本のバスンという 10 人の管楽器奏者によるが、これは、ハルモニウムジークの典型的な八重奏編成（2 オーボエ、2 クラリネット、2 ホルン、2 ファゴット）のうちオーボエ 1 本をコーラングレに変更し、ピッコロとフルートを加えたものである。

19 世紀後半に作曲された同種の編成による作品として、シャルル・グノー Charles Gounod（1818～1893）の《小交響曲 *Petite symphonie*》⁶が挙げられる。また、リヒャルト・シュトラウス Richard Strauss（1864～1949）の 13 楽器⁷のための《セレナーデ *Serenade*》作品 4、《組曲 *Suite*》作品 7 も同種の編成による作品として重要である。特にシュトラウスの両作品は、ハルモニウムジークの典型的な編成をかなり拡大した編成によるが、これらの作品はシュミットにも少なくない影響を与えていると考えられる。

そのうえで本作品では、動機の執拗な再利用や特徴的なポリメトリック⁸の処理、異国趣味を示唆する八音音階の部分的な使用や、増四度の音程関係の多用、平行和音の使用等、ドイツ・ロマン派の作曲家からの影響と、クロード・ドビュッシー Claude Debussy（1862～1918）を含む当時のパリ楽壇からの影響の両面において重要な特徴がみられる。また、題の通り「リート＝歌 *Lied*」の要素（長い音価による息の長い旋律）と「スケルツォ *Scherzo*」の要素（細かい音価によるパッセージ）を時に同居させながら対比させて進行しているが、そこではポリメトリックの処理を特に効果的に用いている。

本作品については、本稿でも先行研究として参照したエリック・シャノン Eric Shannon による博士論文でも分析がなされており、豊富な譜例を用いての、旋法や和声、リズムの面からの分析は特に詳細にわたっている。しかし、作品の編成と内容から明らかである、ハルモニウムジークの伝統を前提に作曲されているという観点からの分析は行われていない。本稿の以下の分析では、本作品で、ハルモニウムジークの伝統を前提に実践されている書法について考察する。

なお、本作品の楽譜は、1912 年にデュラン社より、オリジナルの十重奏編成のほか、ホルン（またはチェロ）とピアノのための編曲、ピアノ四手連弾のための編曲が出版されているが、本稿ではその趣旨により、もっぱらオリジナルの十重奏編成を前提に分析を行う。

1.2 分析

譜例1は、本作品冒頭である。冒頭5小節目では、Lent の遅いテンポの独奏ホルンによるモチーフ、4小節目から Animé の速いテンポのクラリネットによるモチーフの2つが提示される。その後6小節目からは、冒頭に提示された対照的な2つのモチーフをそれぞれ少しずつ発展させて規模を拡大し、11小節目で本作品中最初のトゥッティとなる。

ここで、4小節目から2本のクラリネットに提示されるモチーフ、そして8小節目から2本のクラリネットと続けて合流するピッコロとフルートに提示される先のモチーフの発展は、それぞれ長二度の音程関係で同種楽器が同時に用いられており、さらに8小節目の7拍目からはこれら二種の楽器がオクターブの音程関係で重複して用いられている。

さらに、ホルンに注目すると、冒頭で独奏ホルンにモチーフが提示された後、その最終音

The musical score is presented in three systems. The first system is divided into two parts: 'Lent' (measures 1-5) and 'Animé' (measures 6-11). The instruments listed are Petite Flûte (soprano flute), Flûte (flute), Hautbois (oboe), Cor Anglais (English horn), 2 Clarinettes en Si (clarinets in B), Cor en Fa Principal 2e (horn in F, principal 2nd), and 2 Bassons (bassoons). The tempo changes from 'Lent' to 'Animé' at measure 6. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The second system continues the 'Animé' section, showing the development of the motifs with dynamics like *cresc.* (crescendo) and *mf*. The third system is labeled 'Retenez' and features tutti dynamics (*ff*) and further development of the motifs, ending with a *dim.* (diminuendo) marking.

譜例1 《リートとスケルツォ》冒頭

デュラン社版スコア1～3頁をもとに、筆者作成。

が第2ホルンに受け継がれるが、その後も一貫して主要な旋律を歌っている独奏ホルンに10小節目途中から第2ホルンが合流し、11小節目のトゥッティの瞬間には2本のホルンは完全にユニゾンとなる。同様に11小節目からのバスン、同小節途中からのオーボエとコーラングレにもユニゾンでの同種楽器の2本の同時使用が見られる。こういった2本の同種楽器の同時使用は、伝統的なハルモニームジークの作品中には極めて多く見受けられるもので、その基本的な書法であるといえる。わずかな発展をとまなう限られたモチーフの提示部分ではあるが、その基本的な書法がはっきりと見てとれる部分である。

譜例2は、本作品中最後にトゥッティが見られる、クライマックスを形成する箇所である。

先に冒頭で指摘した、同種楽器を2本ずつ同時使用する書法は引き続き譜例から明らかであるが、ここでは組み合わせられる音程関係により、音響の緊張度がかなり高まっている。そうして高められた緊張のなか、譜例2の5小節目では、上6声の叫び声のようなトリルの中で、ホルンとバスンが半音階を駆け上がる。そして次の小節では、上6声が半音ずつ並行しながら上昇しつつ、ホルンとバスンが完全四度と増四度の交替による跳躍で一気に下降して、

(Animé)

The image shows a musical score for a woodwind ensemble. The top part features five staves: P. F. (sops réels) Fl., Htb. C. A. (sops réels), Cl. en Sib, Cor en Fa Principal (2e), and Bons. The music is in 3/4 time and marked '(Animé)'. It includes dynamic markings such as 'cresc.', 'sempre cresc.', and 'ff'. Performance instructions include 'Elargissez un peu' and 'Au mouvt'. The bottom part of the score shows a more detailed view of the woodwind parts with fingerings and slurs.

譜例2 《リートとスケルツォ》練習番号21周辺
デュラン社版スコア31～32頁をもとに、筆者作成。⁹

全体の音域を拡大する。そして⑫の小節2拍目の瞬間に、音域は本作品中の最大まで拡大され、暴力的に打ち切られることになる。

このような乱暴にも見えるクライマックスの形成は、伝統的なハルモニウムジークには見られないものであるが、確かにハルモニウムジークの書法に基づいている。伝統的な書法の大膽な展開によって、この印象的なクライマックスの形成を実現しているといえる。

2 《ディオニソスの祭 *Dionysiaques*》 作品 62

2.1 作品の概要

《ディオニソスの祭 *Dionysiaques*》作品 62 は、フランスの共和国親衛隊軍楽隊 = ギャルド・レピュブリケーヌ吹奏楽団 *Musique de la Garde Républicaine* による演奏を前提として作曲された。

初演は、作曲から10年以上後¹⁰の1925年にギヨーム・バレー *Guillaume Balay* (1871～1943) 指揮のギャルド・レピュブリケーヌ吹奏楽団によって、リュクサンブール公園での野外公演で行われた。また、その後1932年には、ニューヨークで、本作品を使用したバレエの公演も行われたようである。

本作品はギリシャ神話を題材とした交響詩的な作品であるが、軍楽隊を直接想定して作曲されたこのような作品は他にあまり見られないものであり、シュミットは軍楽隊のレパートリーの拡大を意図したと考えられる。ギャルド・レピュブリケーヌ吹奏楽団は、現在でも団員の多くがパリ音楽院の卒業生であるが、常にフランス楽壇と密接に関わっており、当時の作曲家がその演奏を前提に作曲することもあった。しかし、優れたオリジナルの作品は少なく、当時のレパートリーの大部分はオペラを中心とした他ジャンルからの編曲と行進曲であったので、そのオリジナルのレパートリーは貧弱であったといえる。シュミットが意図した通り、本作品はギャルド・レピュブリケーヌ吹奏楽団の主要なレパートリーとして定着し、今日では、いわゆる吹奏楽のレパートリーとしても重要であると見なされている。特に日本では、近年になってシュミットの再評価が世界的に徐々に進み始めるよりも前から、学校吹奏楽部を含むアマチュアの吹奏楽団でも数多く演奏されており、本作品は吹奏楽の愛好家に広く知られている。

ギャルド・レピュブリケーヌ吹奏楽団による演奏を前提に作曲されているとはいえ、本作品で要求されている編成は当時のギャルド・レピュブリケーヌ吹奏楽団の定員をも超える巨大なものである。¹¹ この編成には一部打楽器や弦楽器を含むが、中心はクラリネット属を主とする管楽合奏であり、アドルフ・サククス *Adolphe Sax* (1814～1894) によって発明されたサクソフォーンやサクソルンといった、広い音域にわたる楽器群も用いられている。多種の管楽器が用いられるが、同種の管楽器（特にクラリネット属、サクソフォーン、サクソ

ルン) がそれぞれにまとまった本数で広い音域をカバーするため、それぞれの楽器群の音色で、広い音域での充実した響きの構築が可能となっている。

本作品は、序奏部等のテンポの遅い部分では軍楽隊の巨大な編成を室内乐的または管弦乐的に扱っているが、練習番号12以降、テンポの速い三拍子が中心の主部は、軍楽隊の伝統において特に重要な様式といえる、ファンファーレ (ファンファール) fanfare と行進曲 marche をもとに展開されていると考えられる。これらを前提として、以下の分析を行っていききたい。

2.2 分析

はじめに、1アウフタクトから印象的な旋律が提示される木管楽器に注目する (譜例3)。

譜例3 《ディオニソスの祭》練習番号1アウフタクトより、主要旋律
デュラン社版スコア1～2頁をもとに、筆者作成。¹²

先に《リートとスケルツォ》を分析するにあたって念頭に置いたのは、ハルモニームジークに典型的な2本の同種管楽器の同時使用であったが、ここでは、B管ソロ・クラリネット2本のユニゾンとアルト・サクソフォーン1本が1オクターブで旋律を形成し、1拍遅れて入るフルートとオーボエそれぞれ2本ずつのユニゾンもまた1オクターブで旋律を形成する。¹³ 増四度の音程関係でカノン風に歌われるこれらの旋律は、ハルモニームジークに伝統的な、2本の同種楽器の同時使用における音程関係がユニゾンになって、オクターブを形成しているものと解釈することができる。¹⁴

これは、ハルモニームジークの室内乐的な発想をより拡大することにつながる。2本の同種楽器がユニゾンで音を出しても物理的に音量が倍になることはないが、実際には2人の奏者の音程のわずかなずれや、各楽器のもつ音色 (=倍音) の特徴の違い等の事情から、それぞれのユニゾンにはうなりが生じることとなる。また、フルートとオーボエ、クラリネットとサクソフォーンというそれぞれ異種楽器によるオクターブによって、より豊かな、一種の楽器で出し得ない音色を生むこととなる。

この部分は、全体に静かで神秘的な曲想の中で、ユニゾン、オクターブの配分をじゅうぶん室内楽的な書法で処理しているといえるが、このユニゾン、オクターブの配分というのは、まさにファンファーレの書法における基本的な問題でもある。これらの書法がファンファーレで特に問題とされることを見るために、デュカの《ラ・ペリのファンファーレ *Fanfare pour précéder "La Péri"*》の一部を参照する（譜例4）。

譜例4 デュカ《ラ・ペリのファンファーレ》練習番号③周辺
デュラン社版スコア3頁より。

③アウフタクトからは、第3トランペットと4本のホルンのユニゾンによる主要旋律、チューバによる低音部、トロンボーン3本による和声と、そのトロンボーン的最上声部の1オクターブ上を重複する第2トランペットからなっている。このうち、4本のホルンにユニゾンで重複する第3トランペットは、音色の変化をもたらしながら主要旋律の音量を増大させる。¹⁵ 第1トロンボーンと第2トランペットのオクターブの重複は、和声部に対旋律的な役割を与えるとともに、全体の音域を拡大する。ユニゾンやオクターブの配分が、ファンファーレの創作において基本的な問題であることを示す一例である。

次に、再び《ディオニソスの祭》より、⑬7からの4小節間を参照する（譜例5）。

この部分は、本作品の主部において最初にあらわれるトゥッティ部である。「輝かしく *Avec éclat*」と指示されるこの箇所では、スコア上段から第1トランペット、第2ホルネット、第1・第2ホルン、3本のアルト・サクソルンが1オクターブで信号的にリズムを刻む中で、その他すべての管楽器（と弦のコントラバス）が、特にアクセントの付されている3音を打楽器で強調しながら、全音域にわたる重厚な和音で旋律を形成している。⑬7の冒頭3つの音は特に、最高音の第1ピッコロから最低音のコントラバス・クラリネット、コントラ

[17] Avec éclat

[17] Avec éclat

譜例5 《ディオニソスの祭》練習番号17 デュラン社版スコア 25～26頁をもとに、筆者作成。

バス・サクソルンと弦のコントラバスまで、実に6オクターブでの旋律の重複である。この音型は作品中音程を変えつつ数回登場するが、毎回5オクターブか6オクターブにわたる全音域でのトゥッティは、非常に印象的で華やかである。これは、ファンファーレの基本的な書法であるユニゾン、オクターブの配分を、巨大な軍楽隊編成の中で最大限に拡張している例といえる。

最後に、前の譜例と作品中における時系列が前後するが、行進曲の様式をもとに書法を展開している例として、主部の冒頭、12からを提示する（譜例6）。

12 Animé sans exagération ♩ = de 120 à 126

The score is for a piece titled "12 Animé sans exagération" with a tempo of ♩ = de 120 à 126. It is a full orchestral score with the following instruments listed on the left:

- P¹ Fl.
- G⁴ Fl.
- Hib.
- C. A.
- B^{as}
- Sarr.
- P¹ Cl.
- Cl. soli
- Cl.
- Cl. B.
- Cl. C. B.
- Sxph.
- Trp.
- Crnls.
- Cors.
- Trb.
- Timb.
- Tamb. M.
- C. Roul.
- T. de B.
- Cast.
- T. g.
- Tam. T.
- Cymb.
- G. C.
- J. de T.
- Xyl.
- Céi.
- F¹ Bug.
- Bug.
- Alt.
- Baryt.
- Bass.
- C. B. si b
- C. B. si ed.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *dim.*, *pp*, *sf*), articulation (e.g., *acc.*, *leg.*), and performance instructions (e.g., *à 2*, *3^{es} déf. de 2^e Cor*). The piece is marked with a tempo of ♩ = de 120 à 126.

譜例6 《ディオニソスの祭》練習番号12

デュラン社版スコア16～17頁より。

フロラン・シュミットの管楽合奏書法をめぐる一考察

The image displays a page of a musical score for a woodwind and brass ensemble. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page include:

- P^{1^{re}} Fl.
- G^{2^e} Fl.
- Hrb.
- C. A.
- B^{3^e}
- Sarr.
- P^{1^{re}} Cl.
- Cl. soli
- Cl.
- Cl. B.
- Cl. C.B.
- Sxpb.
- Trp.
- Corns
- Cors.
- Trb.
- Timb.
- Tamb. M.
- C.Roul.
- T. de B.
- Cast.
- Trg.
- Tam-T.
- Cymb.
- G. C.
- J. de T.
- Xyl.
- Gcl.
- Pi Bug.
- Bug.
- Alt.
- Baryt.
- Bass.
- C. B. sol
- C. B. ad

The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *cresc.*, *sol.*, *léger*, and *2^e*. The notation is dense and detailed, typical of a professional musical score.

行進曲の書法において、旋律（と対旋律）、バッテリー batterie¹⁶の配分は基本的な問題である。この部分は三拍子で進行していくが、バッテリーが二拍子の形をもって、ヘミオラのリズム・パターンを形成している。また、12から4小節目では、すべての木管楽器（と打楽器の一部）に装飾音符が書かれており、二群の金管楽器とこれらの重複による華やかな音色の空虚五度によって、作品のタイトルでも示されている、力強く華やかな狂乱の宴の幕開けを示唆している。

12小節目から、2本のホルンが音域を変えながら交替でc音を保続して、1210小節目からは2本で重複して音量を増す。この箇所の旋律は、2つのパートに分かれている24本のB管トutti・クラリネットであり、途中からはB管ソロ・クラリネット2本とアルト・サクソフォーン、テナー・サクソフォーン各2本、その後オーボエとコルネット各2本、最後にフルート、Es管小クラリネット、バリトン・サクソルン、ピッコロ、トランペット各2本（と小太鼓）が次々に重なって旋律を受け継ぐ。126小節目から7小節目にかけては、4本のビューグルにその後の旋律の断片が示される。この間バッテリーを形成しているのは、表拍を打つコントラバス・サリュソフォーンと弦のコントラバス、9小節目から表拍に加わるバス・サクソフォーンとコントラバス・サクソルン、そして装飾音符付きで裏拍を打ち続けているバソンとタンバリンである。

ここでは、裏拍を打ち続けているバソンに注目したい。125小節目からは、第1バソンと第2バソンが拍ごとに交替で演奏するように記譜されており、129小節目から2本同時に、オクターブですべての拍を演奏することになっている。この操作によって、125小節目からのいくぶん不安定な2拍ごとの周期が、129小節目からは希薄にされ、旋律の受け渡し等もともなって、拍子感の変化がもたらされる。こういった身体性に基づく操作はバレエ音楽等でよく用いられるものだが、この行進曲ふうの配分の中で、慎重にこの操作を行っていることは特筆すべきである。¹⁷

行進曲の様式における旋律とバッテリーの基本的な配分の上で、ユニゾンまたはオクターブの重複や受け渡し、ホルンによる保続音の追加、さらには裏拍を打つバソンにおける身体性に基づく操作によって、軍楽隊を用いて狂宴の不気味な雰囲気を表現しているといえる。本作品全体が、ここに見られるように、大胆で慎重な書法の展開によって創作されているのである。

おわりに

ここまで、シュミットの《リートとスケルツォ》、《ディオニソスの祭》という2曲の管楽合奏作品の一部について、伝統的なハルモニウムジークの書法とそこから派生する軍楽隊の書法による創作であるという観点から分析を行い、これらの作品がそうした伝統的な書法に

よっており、彼がその書法を拡大、展開して実際の創作を行っていたことの一部を確認した。

シュミットについては、その作品や経歴の割に評価がじゅうぶんとはいえないのが現状であり、多ジャンルにわたって生涯創作を行ったにもかかわらず、伝統的な諸ジャンルの書法を前提とした評価はあまり行われてきていない。一方で、同世代の作曲家との国境をまたいだ交流や、イーゴリ・ストラヴィンスキー Igor Stravinsky (1882～1971) らをはじめとする同世代、次世代の作曲家に与えた影響は、さまざまに指摘されている。また、《ディオニソスの祭》は今日の吹奏楽のレパートリーの中で極めて重要な作品だとみなされており、その他にも、特に規模の大きな作品には、いくらか評価されてきている作品もある。

本稿で、各作品の部分的な分析をもって紹介したシュミットの実際の創作の書法は一部であり、今後は引き続き各作品を詳細に、全般的に分析する必要がある。また、彼の生涯の創作を見渡すと、初期にはピアノのための作品が多くを占めており、その後規模の大きな器楽・声楽作品を比較的多く作曲している時期を経て、第二次世界大戦後には集中して同種楽器のための管楽合奏作品を作曲している。¹⁸ これらの作品を、生涯の創作の中での位置づけを明らかにしつつ分析する必要もあるだろう。

シュミットは、二度の世界大戦を経験し、周囲の作曲家たちが目まぐるしく新しい様々な書法を試していくなかでも、伝統的な書法にこだわって創作を続けた。そうして生涯にわたって作曲を続け、周囲の作曲家にも影響を与えていたことが明らかな彼の作品の研究は、非常に有意義なことであると考えられる。シュミット自身の評価の充実や、その周辺の作曲家の創作について検証すること、さらには諸ジャンルのレパートリーを一層充実させることの助となることを見越しながら、今後も引き続き、伝統的な書法や彼の生涯に着目して分析、研究していきたい。

注

- 1 後に 1938 年には、その独立音楽協会と相対する国民音楽協会 Société nationale de musique の総裁にも就任した。
- 2 アルフレッド・コルトー『フランス・ピアノ音楽』安川定男・安川加壽子訳、東京：音楽之友社、1996 年、144 頁。
- 3 同前、144 頁。
- 4 決定的には、リヒャルト・シュトラウスの招待を受けて、1941 年、ナチ占領下のオーストリアで開かれたモーツァルトの死後 150 年を祝う祭典に参加したことが疑惑とされた。
- 5 彼は晩年まで作曲を続けており、作品は、作品番号が付いているものだけでも 138 ある。
- 6 先述のハルモニウムジークの典型的な編成にフルート 1 本を追加した、九重奏編成である。
- 7 2フルート、2オーボエ、2クラリネット、2ファゴット、4ホルン、コントラファゴットま

たはチューバ。

8 「ポリメトリック」の定義は、次の論文にしたがった。

依田翔・小野貴史「ポリリズムの類型における楽理的分析」、『信州大学教育学部研究論集』9、2016年、169～188頁。

9 ピッコロ、フルートの音部記号を変更している。

10 この初演の遅れは第一次世界大戦の影響といわれているが、実際の詳しい事情は不明である。

11 なお、現在のギャルド・レピュブリケーヌ吹奏楽団でもオリジナルの楽器編成通りに演奏するのは不可能である。サクソルン属のいくつかの楽器等、現代では一般的でない楽器を多数含んでいるため、現代においてこの作品をまったくオリジナルの楽器編成通りに演奏することは現実的にはほぼ不可能である。

12 スコア上で、アルト・サクソフォーンには *mf* の指示があるが、対応する演奏用パート譜では *mp* の指示となっており、これはスコアの誤植と考えられる。

13 以下、本作品の分析中に言及する楽器の本数は、すべてスコアの指定による（スコア冒頭にかっこ書きされている倍管の提案を採用しない）。

14 サクソフォーンが1本なのは、音量のバランスを考慮したものと考えられる。

15 同作品中、練習番号□アウフタクトから、同様の旋律を短三度下でホルン4本のみで演奏している。

16 行進の規則的なリズムを刻む役割の楽器群で、打楽器や低音楽器を中心に構成されることが多い。

17 1907年に初演され、シュミットの代表作とみなされている《サロメの悲劇 La Tragédie de Salomé》作品50は、今日でも作曲者自身によるオーケストラ組曲がしばしば演奏されるが、原曲は無言劇 *drame muet* の付随音楽である。その後、バレエ音楽にも編曲された。

18 《3本のトロンボーンとチューバのための四重奏曲》作品109（1946）、《サクソフォーン四重奏曲》作品102（1948）、《フルート四重奏曲》作品106（1949）、《クラリネット六重奏曲》作品128（1953）。

主要参考文献

Ferroud, Pierre-Octave. *Autour de Florent Schmitt*. Paris: A. Durand et fils, 1927.

Hucher, Yves. *L'œuvre de Florent Schmitt*. Paris: Durand et Cie, 1960.

Shannon, Eric. "Florent Schmitt and the *Lied et Scherzo*, Op. 54." Ph. D. diss., University of Oklahoma, 2015.

赤松文治『栄光のギャルド・レピュブリケーヌ吹奏楽団』〔東京〕：〔赤松文治〕、1988。4。

参照楽譜

Dukas, Paul. *Fanfare pour précéder "La Péri"*. Paris: Durand et Cie, 1927.

Schmitt, Florent. *Dionysiaques*. Paris: Durand et Cie, 1925.

Schmitt, Florent. *Lied et Scherzo*. Paris: Durand et Cie, 1912.

A Study of Florent Schmitt's Wind Ensemble Writing

TOMIOKA Atsushi

This article examines the wind ensemble writing of Florent Schmitt (1870–1958) by focusing on two of his wind ensemble works, *Lied et Scherzo* Op. 54 and *Dionysiaques* Op. 62.

Schmitt's works show the influence of his German French origin and of German romantic composers, as has often been pointed out in earlier studies. On the other hand, he studied at the Paris Conservatoire from 1889 and won the *Prix de Rome* in 1900, after which, he was at the forefront of the contemporary musical world of France.

As pointed out in earlier studies, his writing method is unique. However, it is also consistently traditional. In this article I analyze these two works in particular from the perspective of the traditional style of *Harmoniemusik* and military music in order to reveal the traditional roots of his writing.

Lied et Scherzo, pour double-quintette d'instruments à vent dont un cor principal was composed for the Paris Conservatoire's *Morceaux de Concours* for horn in 1910. Its instrumentation constitutes a transformation of typical *Harmoniemusik*. At the beginning of the work, Schmitt used the traditional method of writing *Harmoniemusik*, while his bold extension of the method is evident at its climax.

Dionysiaques, pour orchestre d'harmonie militaire was composed for the French Republican Guard band, *Musique de la Garde Républicaine*. Schmitt seems to have intended to expand the repertoire of the military music (wind band) genre, as this work calls for more than the prescribed number of band musicians and for some instruments now rarely used. In some parts of the work, we can see developments in the method of writing military music, especially in the distribution of instrument in the fanfare style and the march form.

These analyses reveal the traditional aspect of Schmitt's composition and the development of his writing method. This article suggests that his multi-genre composition was closely related to each tradition. He composed his works under the influence of traditional writing methods while extending them.