

クレズマー音楽の旋律構造分析

平成 22 年度入学

学籍番号 2310913

三代真理子

凡例

目次

はじめに	4
第1章 クレズマー音楽とその先行研究.....	6
第1節 クレズマー音楽の起源と歴史	6
第1項 クレズメル	7
第2項 クレズマー音楽の歴史.....	9
第2節 クレズマー音楽のレパートリー分類	18
第3節 クレズマー音楽研究史の動向	21
第1項 ベレゴフスキの研究	21
第2項 1950 年代末からのイスラエルにおける研究	22
第3項 復興後のアメリカ・ヨーロッパにおける歴史的・社会学的研究	23
第4項 復興後のアメリカ・ヨーロッパにおける音楽学的研究	25
第4節 クレズマー音楽の旋律構造に関する研究.....	30
第1項 クレズマー音楽の旋法.....	30
第2項 ベレゴフスキによる旋法定義と「典型モチーフ／フレーズ」	31
第3項 ホロヴィッツによる旋法定義と「モチーフ・スキーム」、「終止定型」 ..	33
第4項 ルビンによる旋法の定義と「終止定型」	37
第2章 分析の対象と方法.....	41
第1節 分析対象曲.....	41
第2節 ユダヤ人の伝統的な結婚式における音楽	46
第3節 研究方法.....	51
第4節 分析に用いる用語の整理	52
第1項 旋律の単位に関する用語	52
第2項 反復に関する用語	53
第3項 旋律線とその形状に関する用語	54
第4項 旋法に関する用語	55
第3章 クレズマー音楽の旋律構造の分析	56
第1節 セクションレベルでの構造分析	56
第1項 各曲のセクション構成について	56

第2項	各セクションの旋律線の形状についての考察	59
第3項	セクションレベルの反復のまとめ	84
第2節	フレーズ、モチーフおよび要素レベルでの構造分析	87
第1項	マーズル・トーヴ カンデル	87
第2項	マーズル・トーヴ レイボヴィッツ	89
第3項	マーズル・トーヴ シュワルツ	95
第4項	フン・デル・フペ エレンクリッグ	99
第5項	フン・デル・フペ ホフマン	103
第6項	フン・デル・フペ カンデル	106
第7項	ミツヴァ・タンツ ホフマン	111
第8項	ミツヴァ・タンツ シュワルツ	115
第9項	ミツヴァ・タンツ シュライヤー	119
第10項	ブロイゲス・タンツ カンデル	122
第11項	ブロイゲス・タンツ サンドラー	127
第12項	ブロイゲス・タンツ タラス	135
第13項	カレ・バゼツン チェルニャフスキ	139
第14項	カレ・バゼツン タラス	143
第15項	まとめ	145
第4章	考察：反復という観点から見たクレズマー音楽の旋律構造	148
第1節	クレズマー音楽の旋律における反復の状況	148
第1項	分析対象曲（演奏）における反復の出現頻度と分布	148
第2項	反復の形式	149
第3項	反復における音高の変化パターンの傾向	150
第4項	旋律素材の反復時の変形の傾向	151
第5項	反復の重なり	151
第2節	変形を伴う反復についての考察	156
第1項	[A][A]形式の反復についての考察	156
第2項	[A][A][A]形式の反復についての考察	181
第3節	旋律素材の繰り返しについての考察	192
第1項	終止における旋律素材の繰り返し	193

第2項 その他の部分での旋律素材の繰返し.....	194
第3項 モチーフ要素レベルにおける反復パターン.....	198
第4節 ジャンルと反復についての考察.....	203
結論.....	206
参考文献.....	207
文献資料.....	207
録音資料.....	212
謝辞.....	214
付録	

はじめに

本研究の目的は、クレズマー音楽の旋律構造について、旋律素材の綴り合せという観点から考察することである。クレズマー音楽の旋律についての研究は、用いられている旋法と旋律素材、演奏様式などの点から進められてきた。このうち旋法に関しては主要な4または5種類の旋法が特定され、また転旋についての研究も実施されている。演奏様式に関しては装飾や演奏技法の特定と分類が進められてきた。その一方で、旋律構造については、旋法ごとの終止定型モチーフといった、一部の旋律素材の特定が行われているが、それらの旋律素材が実際に旋律をどう構成するのかについては概論的な言及に留まっており、系統的な旋律構造の研究は完成されていない。ジョエル・ルビン Joel Rubin などによれば、クレズマー音楽の旋律はモチーフやフレーズの寄せ集めで作られているという指摘がある。このことからクレズマー音楽の旋律構造を、モチーフとフレーズに注目して調査したところ、それらの旋律素材の反復が非常に多いことが明らかになった。反復現象は様々な音楽の旋律にみられる一般的な特徴であるが、クレズマー音楽では、旋律の一部として反復が出現するだけでなく、旋律全体が反復で構成されており、形式上の重要な要素となっていると思われる。そこで本研究では、旋律素材の反復が旋律の性格（力動的な性質）に与える作用に注目し、クレズマー音楽の旋律構造について考察する。

本論は四つの章と結論から構成されている。各章の概要を以下に示す。

第1章「クレズマー音楽とその先行研究」では、第1節でクレズマー音楽の歴史を概観する。第2節では、クレズマー音楽のレパートリーを、ゼフ・フェルドマン Zev Feldman の分類に基づいて整理する。第3節はクレズマー音楽研究史を概観し、これまでの研究が社会学的な研究と音楽学的な研究という二つの面から行われてきたことを示す。第4節では、本研究が対象とするクレズマー音楽の旋律に関する研究を具体的に取り上げる。ここではモシェ・ベレゴフスキ Moshe Beregovski やジョシュア・ホロヴィッツ Joshua Horowitz、ルビンの研究成果について述べる。

第2章「分析の対象と方法」では、第1節で分析対象曲について述べる。本研究では、ユダヤ人社会の伝統的な結婚式における5種類の音楽を取り上げており、その中で分析対象として選んだ14曲（演奏）を示す。第2節では、文献資料に基づき、今回取り上げた5種類の音楽が演奏される場面と目的について述べる。次に第3節では研究方法を示す。最

後に第4節では分析に用いる様々な用語についてそれぞれの定義を示す。

第3章「クレズマー音楽の旋律構造の分析」では、各曲（演奏）について、セクション、フレーズ、モチーフ、モチーフ要素という四つの構造レベルにしたがって旋律を分析する。まず第1節ではセクションレベルの構造についての分析結果を示す。次に第2節ではフレーズ、モチーフ、モチーフ要素という、三つのレベルの構造について分析した結果を曲ごとに記述する。

第4章「考察」では前章の分析結果に基づき、各構造レベルの反復に注目し、旋律構造における反復の役割や意味について考察する。まず分析対象曲に現れる様々な反復について、出現頻度と曲ごとの分布、反復時の音高変化などの観点から整理する。次に反復をパターンに分類し、その上で、旋律の動きの中で反復が持つ効果について考察する。また反復の様式と曲（演奏）のジャンル間の関係についても考察を行う。

最後に考察を踏まえて、クレズマー音楽の旋律構造における反復の構造的意味について述べる。

第1章 クレズマー音楽とその先行研究

この章では、クレズマー音楽の歴史と、その先行研究について述べる。第1節でクレズマー音楽の歴史を概観し、第2節でそのレパートリーをフェルドマンの分類に基づいて整理する。また第3節ではクレズマー音楽の研究史を概観し、先行研究における研究成果を要約する。その上で第4節では、クレズマー音楽の旋律に関して、先行研究で明らかにされてきた内容を示す。

クレズマー音楽とは、中東欧のユダヤ人社会における楽師であったクレズメル *klezmer* のレパートリーと演奏様式を引き継ぐ音楽である。現在ではワールドミュージックの一ジャンルとして認識され、北米や欧州、イスラエルを中心に、ユダヤ人社会の行事などのために演奏される一方で、コンサートホールやパブ、ミュージアムなどで一般の聴衆に向けて演奏されている。クレズメルという語は、ヘブライ語の「クリ *kley*」(器)、「ゼメル *zmer*」(歌)に由来し、中東欧に住んでいたユダヤ人の間で楽師を指す言葉として17世紀に使われ始めた¹。その後、19世紀に入ってから民俗音楽を演奏するユダヤ人音楽家を指して使われるようになった。一方で、クレズマー音楽という言葉が現れたのは比較的新しく²、ウクライナの音楽学者モシェ・ベレゴフスキ *Moshe Beregovski* (1892-1961) が初めて使用したといわれている。本論文ではクレズメルのレパートリーを指す言葉としてクレズマー音楽という語を用いる。

第1節 クレズマー音楽の起源と歴史

この節ではクレズメルと呼ばれたユダヤ人楽師が17世紀に文献に出現して以来、現在までのクレズマー音楽の歴史を概観する。

¹ Zev Feldman, "Traditional and Instrumental Music," in *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, Vol.2. New Haven: Yale University Press, 2008, p.1225.

² Klezmer music という英語は1980年ごろのアメリカで、初期の78回転のレコードに基づく、レパートリーと演奏様式をさす言葉として用いられ始めた。M. Slobin, "Introduction," In *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*. (Berkeley: University of California Press, 2001), p.1.

第1項 クレズメル

クレズメルと呼ばれた楽師たちは世襲によってその職を受け継いできた。楽器演奏は男性にしか許されず、父親から息子（または義理の息子）へ受け継がれた。楽師たちは一般的に4～6人で楽団（カペレ *kapeyle*）を組み、ヴァイオリン奏者かクラリネット奏者が旋律演奏を担当し、それ以外の楽器が伴奏を担当した。伴奏に使われたのはツィンバルと呼ばれる打弦楽器、コントラバスまたはチェロ、木製のフルートなどである。この編成での演奏様式は18世紀を通じてドイツやポーランドで発展し、またユダヤ人以外のアンサンブルにも影響を与え、19世紀のポーランドやウクライナ、ベラルーシにおける農民器楽バンドの基本となった。19世紀初期には、プロイセン領ポーランドとモルダヴィアにおける楽団にクラリネットが加わるようになり、その後クラリネットは次第に主奏（旋律を担当する）楽器としての地位を得るようになっていった。19世紀末頃には、弦楽器だけでなく管楽器の使用も盛んになり、また中には10～15人からなる大編成の楽団も生まれた¹。

クレズメルたちの間には強い階層関係が根付いており、階級による格差があった。例えば、階級の高いクレズメルの中には、即興的な音楽会の場合でのみ演奏する者がいた。また最も独創的で良い曲は裕福な家族の花嫁や、地位の高い家族のために演奏された。その一方で、階級の低いクレズメルたちは非ユダヤ人の結婚式や酒場などでしばしば演奏した。

またクレズメルの楽団、カペレの内部でも階層があり、主奏（旋律）を担当するリーダーと他の団員の間にははっきりとした区別があった。第一に、リーダーになるにはリーダーである父親からその座を譲られなければならない、伴奏を担当する父親を持つ子供はリーダーにはなれなかった。第二に、リーダーと他の団員の間には演奏の報酬にかなりの差があり、リーダー以外は他の職業と兼業しながら生活せざるを得なかった。第三に、リーダーは演奏上重要な立場にあった。演奏の場では、時々リーダーが旋律を即興的に作り出すことがあり、その場合には他の団員はその旋律を和音伴奏しながら、リーダーの超絶技巧による演奏を支える役目を担った。また結婚式での演奏の場合は、いつ、どこで、どれ位の時間演奏するのか、といった打ち合わせは花嫁の家族とリーダーの間で決められた。

クレズメルたちはユダヤ人社会の構造において特殊な立場に置かれていた²。それは①ユ

¹ W.Z. Feldman, “Jewish music, IV, 3(ii) : Klezmer,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, p.88.

² Mark Slobin, *Tenement Songs: The Popular Music of the Jewish Immigrants* (Urbana: University of Illinois Press, 1982), p.16.

ダヤ人社会では器楽が禁止されていたにもかかわらず、クレズメルたちの活動が不可欠なものとされていたこと、②ユダヤ人社会の行事で演奏する一方、キリスト教徒の行事（結婚式や踊り）でも演奏していたことなどによる。①に関して、ユダヤ人社会で器楽演奏が禁止されている理由は、紀元 70 年に第二神殿が崩壊した¹時、「救世主が現れて神殿が再建されるまでシオンの喪に服す」ということを目的に、ラビ（ユダヤ教の教師の敬称）がすべての器楽を禁止したことに基づいている²。だがこれほど厳しく禁止されたにもかかわらず、祝い場やダンスのために器楽はなくてはならないものであったため、ラビもクレズメルの必要性を認めざるを得なかった。また②の理由は、ユダヤ人の楽師の持つ高い演奏能力が非ユダヤ人にも買われ、キリスト教社会にクレズメルたちが招かれて演奏したからである。16 世紀頃からゲットーが作られユダヤ人の生活がキリスト教徒の生活から厳しく隔離されても、クレズメルたちはその壁をすり抜けて他のユダヤ人よりも自由にキリスト教徒の生活の中で活動することができた。これらの要因により彼らはユダヤ人社会の中で特殊な立場にあった。

クレズメルの活動の中心はユダヤ人社会の結婚式であった。結婚式では瞑想的な音楽からダンスの伴奏音楽、大切な招待客を迎えるための音楽などが演奏された。婚礼前の安息日から婚礼翌日まで、結婚式全体は少なくとも 3 日以上はかかった³。そしてその進行はクレズメルや、バドフン *badkhn* と呼ばれる司会兼道化役に任されていた。結婚式の他に、クレズメルたちの活動の場は、クレズメルたちはハヌカ（宮潔め祭）⁴やプリム（仮装祭）⁵、あるいは時にスコット（仮庵祭）⁶やペサハ（過越しの祭）¹、ローシュ・ホデシュ（月の

¹第二神殿はユダヤ戦争の結果、崩壊した。ユダヤ戦争は、紀元 66 年に、ローマ行政長官がユダヤ人に対して行った残虐行為を発端とし、反乱軍がローマの守備隊を襲ったことで始まった。紀元 70 年には、ティトゥス率いるローマ軍により、エルサレムの神殿は包囲され、火を放たれたため、炎上し陥落した。（上田和夫『ユダヤ人』東京：講談社、1986 年、34 頁。）

² この時ラビはギリシア文化が衰退した原因を世俗音楽と結びつけ「音楽は卑猥であり、くだらない行事の世俗的な目的のために用いられており、神を汚すものだ」と考えた。この極端な態度が、何世紀にもわたってユダヤ人社会での器楽演奏を否定的なものとみなす考えを生んだ。

³ Rita Ottens, and Joel Rubin, *Klezmer-Musik*, (München : Bärenreiter, 1999), pp.142-155.

⁴ ハヌカは紀元前 2 世紀マカベー族がギリシアに反乱し神殿を奪還して潔め、1 日分の油を燭台に灯すと奇跡が起きて 8 日間燃え続けたという故事に由来している。この間、人々はハヌキヤと呼ばれる八枝の燭台に 1 日 1 つずつ火を灯していく。

⁵ 3 月に行われるプリム祭は紀元前 4 世紀、王妃エステルがペルシアの高官ハマンの悪計からユダヤ人を救ったというエステル記にちなんでいる。風刺のきいた寸劇や仮装をおこない、聖書に由来しながらも非宗教的なカーニバル的な祭りである。

⁶ スコットは本来収穫祭を指すが、イスラエルの民が約束の地にたどり着く前に 40 日間砂

初めの日) や安息日²の終わりでも音楽を演奏した。

クレズメルとその音楽を生み発展させたのは、イディッシュ語を話すアシュケナジム³と呼ばれるユダヤ人である。アシュケナジムとは出自によってユダヤ人を分類する概念の一つで、もともとは「ドイツ系ユダヤ人」を指すヘブライ語に由来している。アシュケナジムは紀元 70 年、第二神殿の崩壊と共にユダヤ人が世界各地に離散を始めたとき、ローマの軍隊と共に西欧へ移住した人々である。特にドイツのラインラント地方の町へ移住した者が多かった。そして 392 年にキリスト教がローマの国教になってから、長い迫害の歴史を辿ってきた。中世に始まった反ユダヤ人政策により、数多くのユダヤ人が虐殺、迫害されたため、重要なユダヤ人居住区は次々と消滅しアシュケナジムのユダヤ人たちは東方（ボヘミア、モラヴィア、ポーランド、リトアニア等）へと避難した。そして東方の地域で比較的安定した生活を手に入れることにより、イディッシュ語と呼ばれる彼ら独自の言葉によってイディッシュ文化（イディッシュ語、イディッシュ民謡、ダンスなど）が育まれた。クレズマー音楽はその中の一つである。

第 2 項 クレズマー音楽の歴史

この項ではクレズメルの歴史をヨーロッパにおける歴史、アメリカにおける歴史（移民、黄金時代、衰退）、そしてアメリカと世界における歴史（復興から現在まで）、という三つに分けて述べる。

1-1-2-1 ヨーロッパにおける歴史

フェルドマン⁴によれば、クレズメルは中東欧のユダヤ人たちによって専門的な音楽家を示すために 17 世紀にはじめて使われた言葉である。17 世紀初期のプラハでは、ヴァイオ

漠を放浪したことを記念して仮庵を作り、8 日間そこで住んだり食事したりする。

¹ペサハは 3 月か 4 月にやってくる祭りで、ユダヤ人の祖先がモーセに率いられて奴隷生活から脱出しようとしたとき、神がエジプト人を撃ち、イスラエルの民の家を「過越し」で救ったことを記念した重要な祭りである。

²ユダヤ人の安息日は、創世記で神が仕事を完成し休んだ 7 日目にちなんでおり、金曜日の日没から土曜日の日没までを指す。安息日にはモーセの十戒に記されているように労働を休み、祈りや家族団らんに過ごす。

³語源は創世記の第 10 章第 3 節に登場するアシュケナズ Ashkenaz であり、大半がパレスティナからイタリアを通過して 9 世紀にラインラントに定住したユダヤ人たちが自分たちを呼んだ名前である。

⁴ W.Z. Feldman, "Jewish music, IV, 3(ii) : "Klezmer," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, p. 88.

リンを中心とする弦楽主体の合奏形態が成立しており、そこでは第 1 ヴァイオリン、第 2 ヴァイオリンの他、ツィンバルと呼ばれる打弦楽器、コントラバスまたはチェロによって構成され、また時々フルートも用いられた。

またフェルドマン¹によれば、クレズメルと呼ばれる以前には、ユダヤ人の楽師たちはレッツ *lets* (複：レッツォニム) と呼ばれていた。レッツとは嘲笑される人、という差別的なニュアンスを持つ用語であり、それまで楽器を奏するだけでなく、歌を歌ったり、道化や踊りなどを行ったりする者を指していた。だが、16 世紀後期から 17 世紀初期までにボヘミアや当時のポーランド・リトアニア共和国においてユダヤ人楽師たちが職業ギルドを形成した結果、楽師たちの社会的地位が向上し、レッツという用語は使われなくなり、より敬意を含むクレズメルという語が用いられるようになった。

クレズメルたちがユダヤ人社会において特殊な立場に置かれていたことは前述したが、このような立場は、クレズメルが誕生した 17 世紀よりも前から、ユダヤ人楽師に特有のものであった。そのことはレッツやその前身のシュピールマンの活動について述べたイェール・シュトロームの記述²から読み取れる。シュトロームによれば、レッツは 16 世紀くらいまで、中欧や東欧においてユダヤ人楽師を指す言葉として使われていた。レッツという用語が誕生する以前、中世に現れたユダヤ人の吟遊詩人たちはシュピールマンと呼ばれ、ユダヤ民謡だけでなくドイツの民謡なども演奏し、それを保護したり、ユダヤ人社会の音楽をキリスト教徒の社会へ運んだりする役目も担っていた。だが次第にシュピールマンたちが娯楽的要素を自らの芸に組み入れていくにつれ、彼らは道化師やおどけ者といった意味でレッツと呼ばれるようになった。レッツたちは音楽演奏に加え、マジックのトリックやタンブリング (回転技)、道化、コミカルな踊り、ユーモラスな歌などを披露した。彼らの活動は、幸福時に器楽演奏をしてはならないという、ラビの強い反対があったにもかかわらず、結婚式では許可されてユダヤ社会に定着した。ユダヤ人の中では、レッツという語は音楽家と道化師という二つの意味で認識されていた。しかし 17 世紀までにクレズメルという語が現れると、レッツは結婚式の道化役のみを示す言葉となった。

¹ W.Z. Feldman, "Music: Traditional and instrumental Music," in *The YIVO Encyclopedia of Jewish in Eastern Europe*.vol.2, p.1225.

² Y. Strom, *The Book of Klezmer: the History, the Music, the Folklore. From the 14th century to the 21th* (Chicago: A Capella Books, 2002), pp.5-24.

1-1-2-1-1 17, 18 世紀ポーランド・リトアニア共和国でのクレズメル活動

17, 18 世紀には、クレズメルの音楽は、ポーランド・リトアニア共和国（今のポーランド、ガリツィア、リトアニア、ベラルーシ、ウクライナ）を中心に発展を遂げた。その理由は主に二つある。第一の理由は、13, 14 世紀以来、ユダヤ人たちはポーランドの王による手厚い保護を受け、その下で比較的安定した生活を送っていたことである。当時のポーランドのユダヤ人に関しては、シーセル・ロスの記述に詳細に示されている¹。ロスによると、中世に始まる、西欧諸国の反ユダヤ人政策により数多くのユダヤ人が虐殺や迫害を逃れて、東方（ボヘミア、モラヴィア、ポーランド、リトアニア）へと避難してきた。ポーランドでは 1264 年にボレスワフ王がユダヤ人の保護、機会の自由を与えたおかげで、ユダヤ人の植民が急速に進んだ。それ以後の王たちも一般的にユダヤ人に友好的であり、1354 年にはカジミエシュ 3 世が、「ユダヤ人は貴族や僧侶からでも土地を借り、それを抵当にとることもできる」という許可を下した。また非ユダヤ人との公平を期するため、ユダヤ人に関連する訴訟の承認を国王が保留していた。こうした王の保護のおかげで、ポーランドでは局所的なユダヤ人迫害はたびたび起こったものの、概して彼らの生命、権利、財産は保障されていた。そのような環境でユダヤ人たちは自治制が発達した生活を送ることができたという。

第二の理由は、ポーランド・リトアニア共和国で、クレズメルたちがキリスト教徒の地主に雇われたことである。フェルドマン²によれば、名の知られたクレズメルは貴族の邸宅で「おかかえ音楽家」として雇われ、尊敬を集めることもあった。クレズメルたちの活動の場が多かったのは、ロマ（ジプシー）の音楽家たちが少なく、この地域の専門音楽家の大多数をクレズメルたちが占めることができたからである。クレズメルたちの活動の中心地にはヴィルナやルヴーフがあり、またオスマン領モルダヴィア、とりわけ首都ヤーシも活動の中心地であった。ヨーロッパのクレズマー音楽のジャンルと様式は、18 世紀中期以前に、ポーランド・リトアニア共和国を中心とした地域で生まれたといわれ、その中でも今日まで残っているジャンルは 19 世紀から 20 世紀にかけて発展したといわれている³。これらのジャンルには西欧の音楽の特徴と近東やバルカン半島の特徴が見られ、オスマン領

¹シーセル・ロス、『ユダヤ人の歴史』長谷川真、安積鋭二訳、東京：みすず書房、1966 年。
(Cecil Roth. *History of the Jews*, 1954)

² W. Z. Feldman, "Jewish music, IV, 3(ii) : "Klezmer," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, p.89.

³ Ibid. p.89.

モルダヴィアでクレズメルが活動していたことによって、彼らの音楽はモルダヴィアとギリシアという二つの音楽伝統と深く結びつき、その結果ユダヤ・モルダヴィア・レパトリーが形成されたといわれている。またこの時期に、クレズメルたちは職業的な階層制度の構築、専門的な隠語の使用、バドフンの家系との内婚¹などによって市場を独占した。階層制において地位の低かったクレズメルは農村の結婚式や酒場で活動した²。

ヨーロッパにおける当時のゲットー内のユダヤ人の生活は、毎年プリム祭の時期に開催される市場や仮装舞踏会により、また婚礼や宴会の場でのバドフンやクレズメルの演奏や演技によって活気付けた。一方で、あらゆる面において発展の機会が外部（キリスト教社会）から組織的に妨害されていた。そのため経済状況は悪化し建て直しをすることもできなかった。さらに近親結婚が極度に進み、ゲットーが誕生して2世紀もたつとユダヤ人には、体格の衰退、身長が低くなる、猫背の人が多くなる、おずおずして神経質になる、といった特徴が見られるようになった。そのような中、ユダヤ人同士の連帯意識は熱狂的に強まり、自分たちの運命を左右するキリスト教徒に対して不満を募らせていた³。

だが1789年、フランスでの革命を契機として、ユダヤ人も他の人々と平等な市民権を獲得することが出来るようになった（ユダヤ人解放）。それまでは生活上広い範囲にわたって制限を受けていたため、ユダヤ人には経済的な成功の機会がほとんどなかった。だが市民権を得てゲットーの門が次々と破壊された後は、いくらかの制限があるとしても成功の機会が与えられるようになった。

だがヨーロッパの至る所で国民一般の間ではユダヤ人が他の市民同等の権利を受けることに対し反動が起こった。19世紀になると、こうした反感を宗教的偏見に基礎付けることが不可能になったため民族的な差別へと切り替え、セム系を劣等人種だとみなす、反セム運動を生んだ。1873年、プロイセンではユダヤ人が政治の面で傑出して優れた指導者を出していたことがビスマルクの反感を買い、実業、社会、政治の分野におけるユダヤ人「支配」の制限を定めた。この運動はオーストリア・ハンガリー二重帝国、フランス（ドレフュス事件）にも広がった。その一方で、ユダヤ人たちの間ではシオンの丘（エルサレムの

¹ W. Z. Feldman, "Music: Traditional and instrumental Music," in *The YIVO Encyclopedia of Jewish in Eastern Europe*, p.1225.

² W. Z. Feldman, "Jewish music, IV, 3(ii) : "Klezmer," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, p.88.

³ シーセル・ロス、『ユダヤ人の歴史』長谷川真、安積鋭二訳、東京：みすず書房、1966年。（Cecil Roth. *History of the Jews*, 1954）

別称)に戻り自分たちの国を作ろうというシオニズム運動が起こっていた¹。

1-1-2-1-2 19世紀後半のロシア帝国内のペールでのユダヤ人の生活とクレズメルの活動

反セム運動は西欧では一般に学問的な性格を持っていたが、ロシアでは理論と現実が混同され、フランス革命以前と同様にユダヤ人たちは激しい迫害を受けた²。その後、1772年、1793年、1795年のポーランド分割によってロシアは領内に多数のユダヤ人を抱えることになり、皇帝はユダヤ人たちをペールと呼ばれるユダヤ人居住地に強制的に閉じ込めた³。

ポーランド・リトアニア共和国では、クレズメルの楽団が演奏する曲や活動の領域は互いの同意にしたがって厳しく線引きされていた。しかしポーランド分割によってその領土がロシア帝国内に入ると、ユダヤ人の共同社会の自治は徐々に低下していった。それに伴ってクレズメルの楽団には、クレズメルの家系出身者ではない者たちが自由に参加するようになった。これは現在ではコンパニヤ *kompaniya* と呼ばれている⁴。コンパニヤには10～15人編成の大きい楽団もあらわれるようになり、そこでは弦楽器だけでなく、管楽器も用いられた。またこのコンパニヤはウクライナやロシア領モルダヴィア、リトアニアの都市や町でよく見られる楽団となり、1900年以後はアメリカでも発展した。

¹ シーセル・ロス、『ユダヤ人の歴史』長谷川真、安積鋭二訳、東京：みすず書房、1966年。(Cecil Roth. *History of the Jews*, 1954)を要約した。

² 初めからユダヤ人に対し最も非寛容的態度をとっていたロシアでは、まず15、16世紀のツァーリ帝政下でユダヤ教への改宗運動を流血と銃火によって鎮圧した。17世紀にはピョートル大帝が比較的好意的な政策をとった。だが次に1727年のエカチェリーナ1世、1739年のアンナ、1742年のエリザベートはすべて小ロシアからユダヤ人を追い出す勅令を出している。

³ この閉じ込め政策はきわめて抑圧的なもので、その前提にはユダヤ人は「有害な要素であり、統制さるべき疫病である」という思想があった。ここではユダヤ人は帝国内の臣民ではなく最下層の「異邦人」の身分に属しているとみなされた。ペール内では移動が厳しく制限されたり、ペール内部の都市への居住が禁止されたりした。ペール内の生活は宗教的・経済的に制限された他、財産や教育の面でも厳しい統制が行われた。ユダヤ人は特別の兵役に徴兵され、また特別税を課された。アレクサンドル2世の統治下では少年兵制度の廃止や高等教育の機会の拡大、ペール以外での居住の例外的な許可などがおこなわれ、一時改善の兆しが見られたが、1882年に「五月法」が制定されると再び制限が強化され、ペール内部の居住禁止地区が増設された。またユダヤ人は「居住地の枠」内でも一切の村落や農村地帯から追い出されることになった(以上の記述は、野村達朗『ユダヤ移民のニューヨーク：移民の生活と労働の世界』(世界歴史19、岩波講座)、東京：山川出版社、1995年を参照した。)

⁴ W. Z. Feldman, "Music: Traditional and instrumental Music," in *The YIVO Encyclopedia of Jewish in Eastern Europe*. p.1225.

1-1-2-2 アメリカにおける歴史（移民、黄金時代、衰退）

1-1-2-2-1 アメリカへの移住

19 世紀、ロシア帝国内で頻発したポグロムなど、ユダヤ人に対する迫害が強まると、東欧およびロシアから多くのユダヤ人がアメリカなどに移住した。ポグロムとはユダヤ人に対する集団的な略奪、破壊、暴行、虐殺のことを示し、1881 年に起きたロシア皇帝暗殺をきっかけに爆発的に波及した。ユダヤ人がこの皇帝暗殺の犯人であるという噂が広まったことがポグロムの理由の一つだが、それだけではなく貧困に苦しむ下層民衆の間に、ユダヤ人＝搾取者という考えが根強く定着していたことも関連しているといわれている。またペール内地域でユダヤ人の人口が過密化したこともユダヤ人の大量移住を引き起こした別の要因として挙げられる²⁷。

このような理由によって 1880 年代以降（特に 1881 年から 1914 年の間）、東欧やロシアから多くのユダヤ人がアメリカ合衆国に移住し、その移民の中にクレズメルたちもいた。当時はヴァイオリン奏者がリーダーを務めており、そのほかにはツィンバル、フォーク・シロフォン、ハーモニカ、ボヘミアン・フルート、コルネットなどの楽器が使用されていた¹。

移民の多くはアメリカの東海岸、特にニューヨークに移り住んだ。1910 年代にはすでにニューヨークシティには 200 万人のユダヤ人が住んでおり、1880 年から 1924 年の間に 250 万人のユダヤ人が中東欧から移ったといわれている。ニューヨークシティの中でもローワー・イーストサイドと呼ばれる場所で多くのユダヤ人が暮らしていた。彼らはそこで中東欧時代と同じような社会組織を確立し、教育や経済、宗教面でユダヤ人を支援する基盤だけでなく、イディッシュ語に基づくイディッシュ文化を再建しようとした²。

1-1-2-2-2 クレズマー音楽の黄金時代（1920～30 年代）

当時のアメリカでは録音技術が発展しており、1890 年代頃からクレズマー音楽も他の音楽同様に録音され、売り出されるようになった。この録音技術がクレズマー音楽の発展に大きな影響を与えた。この影響は主に二つある。

¹ Hankus Netsky, “American Klezmer: A brief history.” In *American Klezmer: its Roots and Offshoots*, edited by Slobin, (Berkeley: University of California Press, 2001.), p.14.

² Y. Strom, *The Book of Klezmer: the History, the Music, the Folklore*. (Chicago: A Cappella Books, 2002), p. 144.

第一の影響として、レコードを通じて聞こえる音の質をよくするためにクレズメルの楽団に使われる楽器が変化したことである。アメリカ合衆国にこの音楽が持ち込まれてからサックスやバンジョーのような楽器が新しく使われるようになっていたが、録音技術の導入により更なる変化が生まれた。例えば、1897 年頃に行われたアメリカ初のクレズマー音楽の録音ではホルンが使われていたが、録音では美しく聞こえないので用いられなくなった。また音響の改善のためにコントラバスの代わりにチューバ、シンバルの代わりに管楽器が使われるようになり、またマイクの使用も始まった。さらにヴァイオリンよりもクラリネットの音の方が録音で美しく聞こえるために、この時期主奏楽器としてクラリネットがよく使われるようになった。

第二の影響として、録音のおかげでクレズマー音楽を演奏するスターが生まれた。例えばナフトゥール・ブランドヴァイン Naftule Brandwein (1884-1963) とデイブ・タラス Dave Tarras (1897-1989) はその代表である。彼らはともにクラリネット奏者であり、ブランドヴァインが表現の豊かさ、リズムの多様さ、音色の繊細さの点で優れていたのに対し、タラスは素早いトリルなどの演奏技法に優れていた。またクレズマー音楽をジャズ様式で編曲、作曲、演奏することによってアメリカのポピュラー音楽とクロスオーバーしようとする音楽家も現れた。なかでも成功したのはサミー・ムジカー Sammy Musiker (1916-1964) であり、クレズマー音楽とジャズの両方の世界で演奏した。彼はクレズメルの家系出身でクラリネットとサックスを演奏した。その他、ジュイッシュ・ジャズなどのジャンルも生まれた。イディッシュ演劇もまたクレズマー演奏家にとって安定した給料をもらえる仕事場だった¹。

このように録音やスターの誕生などのおかげでクレズマー音楽は 1920 年代、30 年代に黄金期を迎えた。しかし 30 年代にはすでにクレズマー音楽は徐々に衰退の兆しを見せ始めていた。30 年代までにはアメリカで生まれた第一世代が移り変わりの激しいアメリカ・ユダヤ文化の中で成長し、彼らはアメリカ文化に夢中になって古い言葉や移民世代のやり方から離れていった。第二次世界大戦までにはイディッシュ語のラジオ放送のほとんどが閉鎖され、イディッシュ演劇や映画も廃れていった。

¹ Y. Strom, *The Book of Klezmer: the History, the Music, the Folklore*. (Chicago: A Cappella Books, 2002).

1-1-2-3 アメリカでの復興から現在まで

1-1-2-3-1 復興と新しいクレズマー楽団

1960年代後期から、一度衰退したクレズマー音楽を見直して再び甦らせようとする復興運動が始まった。この復興運動は若いユダヤ人たちを中心に、昔のクレズメルたちの録音を甦らせるとともに、それらをモデルとして新たな音楽を作り出すという方針で進められた。彼らにとってアメリカに移民した世代は祖父母や曾祖父母にあたり、中東欧のユダヤ人社会における生活や文化は大変遠いものとなっていた。だが、この時期、彼らは自分たちの起源について考え始め、ユダヤの音楽に強い関心を持つようになった。このユダヤ人が自らの起源を見直そうとする風潮は、アフリカ系アメリカ人による市民権運動に代表される1960年代のアメリカの社会的な風潮と当時のユダヤ人の地位向上に由来していると考えられる。

1960年代のアメリカでは幾つかの歴史的な出来事が起こっており、これらの出来事による社会的な風潮がクレズマー音楽の復興に影響したと考えられる。その事件にはケネディ大統領暗殺（1963年）、市民権運動（1964年）、ソンミ村虐殺事件（1968年）、ウッドストック・フェスティバル（1969年）などがある。また同時に当時のアメリカに暮らすユダヤ人の生活の向上もクレズマー音楽の復興に関連している。当時ユダヤ人の多くはインナーシティの労働者の地位から、教育のある近郊の中流階級へと変わっていた。多くのユダヤ人の知識人と急進派の人々はこの時期に成長し始め、後にマスコミや学者、出版業界を牛耳るようになる。この60年代の社会的な風潮の中での国家への不信感とユダヤ人の地位向上により、ユダヤ人たちが何かに所属するという必要性を感じるようになり、その結果自らの民族性への意識の高まりが生まれ、クレズマー音楽の復興につながったと考えられる。

フェルドマン¹によれば、クレズマー音楽の復興は二つの異なる段階を経て起こったという。第一段階は1970年から1985年まで、第二段階は1985年以後である。第一段階はアメリカを中心地とし、クレズマーの家系ではないユダヤ人たちによる演奏活動が活発化したことが特徴である。また第二段階はアメリカに加え、ドイツや他のヨーロッパの国々やイスラエルで演奏活動が活発化し、またユダヤ人ではない聴衆がクレズマー音楽の発展を支

¹ W. Z. Feldman, "Jewish music, IV, 3(ii) : Non-liturgical instrumental music : Klezmer," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. 2001, p.90.

えてきたことが特徴である。

フェルドマンによると、第一段階として、1970年代初期、イスラエル交響楽団のクラリネット奏者として知られる、ギオラ・フェイドマン Giora Feidman (1936-) がアメリカのクレズマー音楽をヨーロッパで普及させた。また 1970年代中期にはニューヨークやカリフォルニアで、クレズマーの家系ではない若い音楽家達が、主にアメリカの 20 世紀前半の SP 録音を用いてクレズマー音楽のレパートリーや様式を学び始めた。また、それぞれツィンバルとクラリネットの奏者として知られるゼフ・フェルドマン Walter Zev Feldman とアンディ・スタットマン Andy Statman (1950-) がデイブ・タラスに弟子入りして演奏を学んだ。

また第二段階には、1980年代半ば、伝統的なヨーロッパ様式と革新的なクレズマー様式のクレズマー音楽のどちらも聴く聴衆がアメリカ合衆国、およびドイツに現れた。彼らの大部分はユダヤ人ではなかった。そしていくつかの影響力のあるクレズマー楽団が結成され始め、クレズマー音楽とその他のイディッシュ音楽を軸とする定期的な演奏会やフェスティバルが、ヨーロッパやその他の地域で開催され始めた。この時期には、クレズマー楽団ザ・クレズマティクス The Klezmatics がロックとの融合を試みたり、クラリネット奏者デイビット・クラカウアー David Krakauer (1956-) がジャズとの融合を試みたり、またフェルドマンとヴァイオリン奏者スティーブン・グリーンマン Steven Greenman がかつての中東欧のクレズメル・レパートリーを演奏したりし、多様な方向性を持つ音楽家が現れた。

ヨーロッパでは特にドイツがクレズマー音楽シーンの中心となった。1989年の統一以後にクレズマー音楽を聴く人口が増えてくると、若い音楽家たちによるクレズマー楽団が新しい様式を打ち出すようになった。1990年代初期までにはドイツではクレズマー・アンサンブルや演奏家の数が増え、他の地域や国々でも新しい楽団が作られるようになった。

現在では、カナダやドイツ、イスラエル、ロンドンなどで毎年、クレズマー音楽およびイディッシュ文化のフェスティバルやワークショップが開催されている。これらのイベントにはユダヤ人以外の人々も多く参加している。筆者はドイツのワイマールで毎年夏に行われるクレズマー音楽の演奏ワークショップ「イディッシュ・サマー・フェスティバル Yiddish Summer Festival」に、数回参加した。そこでは毎年「クレズマーとラウター *Lauter*¹」

¹ 現在のルーマニアの地域で活動していた楽師のことであり、主にロマであることが多い。クレズメルとラウターの間には歴史的な交流があり、レパートリーや演奏様式の点で相互に影響していることがゼフ・フェルドマンによって指摘されている。

や「新しいイディッシュ音楽」などのテーマが設けられ、それにしたがってレパートリーの指導やレクチャー、演奏会が行われている。ワークショップでは復興を主導した北米やドイツの演奏家たちと、彼らより若い世代の演奏家たちが講師となっている。筆者の考えでは、これらのイベントは、多様化しグローバル化する現代のクレズマー音楽のシーンの「軸」としての役割を果たしており、新しいものだけではなく、中東欧や北米の過去の歴史からつながる演奏様式やレパートリーを現代に伝承するための重要な場となっていると思われる。

第2節 クレズマー音楽のレパートリー分類

この節ではクレズメルの幅広いレパートリーの全容を、フェルドマン¹の分類に基づいて示す。フェルドマンによれば、今日知られているヨーロッパのクレズメルのレパートリーは、18世紀半ば以前に、主にポーランド・リトアニア共和国で生まれたという。そして彼はそれらのレパートリーを、(a)「核となるレパートリー *core repertoire*」、(b)「移り変わる、オリエンタル化されたレパートリー *transitional or Orientalized repertoire*」、(c)「地域内共有のレパートリー *co-territorial repertoire*」、(d)「コスモポリタンなレパートリー *cosmopolitan repertoire*」の4種類に分類している。

(a)「核となるレパートリー」とは、ユダヤ人のためだけに演奏され、中東欧の幅広い地理的範囲のユダヤ人社会に普及した曲が含まれる。このレパートリーには「フレイラハ *freylekhs*²」、「シェール *sher*³」、「コシドウル *khosidl*¹」などの様々な舞曲が含まれる。また

¹ Zev Feldman, “Bulgareasca / Bulgarish / Bulgar: The Transformation of a Klezmer Dance Genre,” in *Ethnomusicology*, 38-1, 1994, pp.1-35. (この第2節全体は、フェルドマンのこの論文に基づいて記述した。)

² フレイラハは、2拍子の活発な踊りを伴奏する曲である。フレイラハについてピート・ソコロウ Pete Sokolow (1987) は「活発な円舞でテンポは中くらいから快活なテンポで演奏される」と説明している (Henry Sapoznik and Pete Sokolow, *The Compleat klezmer*. Cederhurst, N.Y.: Tara Publications, 1987.)。またベレゴフスキは「フレイラハ」と「シェール」は音楽的に区別をつけるのが難しいが、クレズメルたちの間では、両者の踊りに同じ曲を演奏することは決してなく、別々のものとして認識されていたことを指摘している。フレイラハの踊りに関しては「グループによる踊りで、手をつなぐか、他の人の肩に手をのせて円になって踊る」もので、「時には一人で踊ることもある」と述べている。また「踊り手の中に年長者がいる場合はその踊りのペースに合わせてテンポが設定される」と説明している。(Moshe Beregovski, *Jewish Instrumental Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, edited and translated by Mark Slobin, Robert Rothstein, and Michael Alpert, Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 2001, pp.10-11.)

³ シェールは4か8組の男女一組の踊りであり、はさみの動きように行き来する踊りの様子からその名が付けられたと言われている。フレイラハと同様に2拍子である。フレイラハと異なるのはテンポであり、シェールの方が速いテンポで演奏される。

舞曲以外のジャンルでは、例えば、結婚式の様々な場面で演奏される「ドブラーデン *dobraden*」¹、「ドブラノッホ *dobranoch*」²、「マーズル・トーヴ *mazeltov* (おめでとう)」³、「カレ・バゼツン *kale bazetsn* (花嫁の着席)」⁴、「カレ・ベヴェイネン *kale beveynen* (花嫁のベール掛け)」や、フペ *khupe* (結婚式を行う天蓋) の前で演奏される様々な曲が含まれる。さらにハヌカ祭やプリム祭などのユダヤ人の祝日に演奏される音楽もこれに含まれている。

(b)オリエンタ化されたレパートリーには、ユダヤ人のために演奏され、中東欧の幅広い地理的範囲のユダヤ人社会に普及していた曲が含まれる。(a)のレパートリーとは曲の起源の違いによって区別されている。(b)のレパートリーは、モルダヴィア地方やバルカン半島、クリミア半島におけるロマの音楽などから影響を受けており、その音楽がある特定の地域から徐々に広い地域に伝播していく中で、(a)のレパートリーと混ざり合ったものである。このレパートリーには即興的な曲「ドイナ *doina*⁴」が含まれる。またゆったりとした3拍子の舞曲である「ツォーク *zhok*」や「ホラ *hora*⁵」、道を歩きながら演奏される「ガス・ニグン *gas-nign*⁶」も含まれる。フェルドマンは、これらの舞曲のジャンルはモルダヴィア地方の音楽のリズムを基にしており、次第に古いユダヤの旋律やリズム型と結びついていったと考えている。

(c) 地域内共有のレパートリーは、ユダヤ人以外の音楽を起源とする、地域ごとの舞曲を指す。フェルドマンによれば、これらはほとんどの場合ユダヤ人以外のために演奏されるが、ポーランドの「マズルカ *mazurka*」や、ルテニア地域の「コロメイカ *kolomeyka*」、ウクライナの「カザチョーク *kozachok*」など、地域によってはユダヤ人のためにも演奏されるものがあるという。

¹ コシドゥルは2拍子のゆったりとした舞曲である。踊り手だけでなく旋律を奏する者が十分な装飾を加えて演奏できるように遅くテンポが設定されるという。この曲はユダヤ教の敬虔的な一派であるハシディズムが盛んになった東ガリツィアやブコヴィナの地域を起源としており、その踊りはハシディズムの様式によっている。

² ドブリーデン、ドブラノッホ、マーズル・トーヴは結婚式の客に挨拶したり迎えたりするための曲である。

³ カレ・バゼツンは結婚式で花嫁が席に着くまで案内する曲である。詳しい内容は第2章第2節で述べる。

⁴ ドイナはしばしば即興的に演奏される曲であり、クラリネットやヴァイオリン等の独奏による演奏を披露するための曲である。独奏者以外はその独奏を和音で支える。

⁵ ホラはゆっくりとした円舞曲であり、ルーマニアの音楽に由来していると考えられている。通常3拍子であり、第2拍が休符となる特徴的なリズムを持つ。そのゆったりとしたテンポの中で旋律奏者は超絶技巧的な装飾をつける。

⁶ ガス・ニグンは大部分が3拍子系の曲で、結婚式の時に行列を連れ立って演奏される。

最後に(d) コスモポリタンなレパートリーは、西欧や中欧に起源を持つカップルダンスのことを指し、これはユダヤ人のためにもユダヤ人以外のためにも演奏された。このレパートリーには「カドリール *quadrille*」、「ポルカ *polka*」、「ワルツ *waltz*」などが含まれる。

このようにクレズマー音楽のレパートリーには、その起源や演奏目的が異なる、様々な曲を含んでいる。

第3節 クレズマー音楽研究史の動向

この節ではクレズマー音楽研究の全体を概観する。クレズマー研究が開始されたのは比較的最近であり、1930年代にモシェ・ベレゴフスキ Moshe Beregovski (1892-1961) により本格的に研究が始められた¹。クレズマー音楽研究への着手が遅れたのは、クレズメルとその音楽に対する評価が低かったことと、ロシアにおけるポグロムや第一次世界大戦の被害によって中東欧にあった多くのユダヤ人社会が滅ぼされ、資料の多くが消失したことが主な要因であると考えられている²。

第1項 ベレゴフスキの研究

中東欧のクレズメルとその音楽について包括的な調査を始めたのはウクライナの音楽学者、モシェ・ベレゴフスキである。彼の研究は生前あまり評価されず、わずかしかな出版されなかったが、後にヨアヒム・ブラウン Joachim Braun やマーク・スロビン Mark Slobin などによって紹介、再評価されてきた。ベレゴフスキの主な研究は5巻からなる『*Evreiskii muzykal'nyi fol'klor* (Jewish Musical Folklore ユダヤ音楽民俗学、以後 JMF と表記)』(1930～1960年代)である。これはウクライナの科学アカデミーにおけるユダヤ文学・言語・民俗学研究保管庫にあった莫大な数のユダヤ民謡、器楽曲から選び出した選集であり、各巻にはベレゴフスキによる分析が付けられている³。JMFのうち、第3巻がクレズマー音楽に関する巻である。これはスロビンなどの翻訳により英語で出版されている。2001年に出版された『*Jewish Instrumental Folk Music* (ユダヤ人の民俗器楽)』⁴は、254曲のクレズメルの

¹ ベレゴフスキ以前には、アブラハム・ツヴィ・イーデルゾーン Abraham Idelsohn (1882-1938) がユダヤ人の音楽に関する研究を10巻からなる『*Thesaurus of Hebrew-Oriental Melodies* (ヘブライ・オリエント旋律集)』(1914-1932)にまとめている。そのうちの3巻は中東欧のユダヤ人の音楽について書かれているものの、そこではクレズマー音楽に関する言及はない。また彼の1929年の『*Jewish Music in Its Historical Development* (ユダヤ音楽の歴史的発展)』ではクレズメルに関して記述がある(pp.455-460)ものの、歴史的な概要の説明に留まっている。

² Joel Rubin, *The art of the klezmer: Improvisation and ornamentation in the commercial recordings of New York clarinetists Naftule Brandwein and Dave Tarras, 1922-1929*, Ph.D. from City University, (London, 2001), pp.31-32.

³ JMFの各巻は主に、民謡または器楽曲の採譜集と、序章、採譜した曲の情報(現地録音の演奏者、場所、時間、環境など)、論文を含んでいる。第1巻は1934年に出版されたが、現在までにすべての巻が出版されたわけではない。その一部はロシア語、およびそれを翻訳した英語で出版されている。(Joachim Braun, "The Unpublished Volumes of Moshe Beregovski's Jewish Musical Folklore". *Israel Studies in Musicology* 4, 1987, pp.125-144.)

⁴ *Jewish Instrumental Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*. Edited by

曲を含み、またクレズマー音楽の旋律に用いられるレパートリーや旋法について述べられている。その中でベレゴフスキは、クレズマー音楽に用いられる主要な四つの旋法、各旋法に属している典型的なモチーフ群またはフレーズ群の存在、クレズマー音楽における各旋法の出現の頻度、また楽曲内でははっきりとした転旋が見られること、そしてその転旋に一定のパターンがあることを示している。

またベレゴフスキはユダヤ人社会におけるクレズメルによる器楽の重要性についても述べている。彼によれば、クレズメルの音楽はユダヤ人の結婚式の全体の進行を担っており、仲人の挨拶の伴奏から、招待客一人一人を称えるための曲、バドフンと呼ばれる司会役の歌の伴奏、そして式の最後に演奏される別れの曲までがクレズメルによって演奏され、彼らの演奏なしでは想像できないほど、クレズメルの音楽が重要な役割を果たしていたという。

ベレゴフスキの他、第二次世界大戦前のクレズマー音楽に関する研究には、クレズメルが用いた隠語（仲間同士の職業語）についての研究¹などがある。

第2項 1950年代末からのイスラエルにおける研究

1950年代末からイスラエルではクレズマー音楽の研究が行われてきた。ヨアヒム・シュチュウスキ Joachim Stutchewsky²は、「クレズマー音楽における典型的な『ユダヤらしい』性質」が存在することを示し、この性質こそがクレズマー音楽を、他の中東欧の器楽や、クレズメル以外の東欧ユダヤ人の音楽ジャンルから隔てる要素である、という考えを示している。また彼は、クレズマー音楽には増2度音程のような個々の特徴的な要素だけではなく、人の心を打つような音楽的表現とその情動性が存在すると述べている。さらに彼はクレズメルが理論に関する知識を持たないことにより、幻想的で予測不可能な音楽と、素晴らしいニュアンスを持つリズムが生み出されている、と述べている。

またアイザック・リブキン Isaac Rivkind は1960年に *Klezmorim*³を出版し、伝統的な結婚式におけるクレズメルの活動や、伝統的なダンスの説明、結婚式以外でのクレズメル

Mark Slobin, Syracuse University Press, 2001.

¹ Alfred Landau, “Zur russisch-jüdischen ‘Klesmer’-sprache.” *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 43, (1913): 143-149., や、Samuel Weissenberg, “Die ‘Klesmer’-sprache,” *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 43 (1913): 127-142. などの研究がある。

² Joachim Stutchewsky, *Ha-klezmarim: Toldotehem, orah-hayehem vi’yetsirotehem*. (Jerusalem: Mosad Bialik, 1959.)

³ Isaac Rivkind, *Klezmorim: perek bi-toldot ha-omanut ha-‘amamit : bikoret ye-tosefet pirke hayai*, (NY: Futuro Press, 1960).

の演奏状況などについて、歴史的かつ民族誌的な研究を示している。

マゾル・ヤーコフ Mazor Yaacov とアンドル・ハイドウ Andre Hajdu¹は、クレズマー音楽と大変類似した旋律を持つイスラエルのハシッド派ユダヤ人の音楽、ニグン *niggunim* の分析を行っている。彼らはニグンの旋律を形式構造と音階構造という二つの視点から分析し、分類を行っている。形式構造とはセクション内のフレーズ構成と、楽曲内のセクション構成のことであり、音階構造とは、オクターブ種で定義されるセクションの構造と、音域と実際の音素材の配列のことである。

その他、ブラウンはベレゴフスキの作品と生涯²についての研究や、ロシアやソ連の芸術音楽やポピュラー音楽の発展においてクレズメルが果たした役割についての研究³を行っている。またジェームズ・レフラー⁴はクレズマーの隠語やジャンルを用語集にまとめている。

このように戦後のイスラエルでは、現地調査や音楽分析、また伝記などに基づいた幅広い研究が行われている。

第3項 復興後のアメリカ・ヨーロッパにおける歴史的・社会学的研究

アメリカでは、クレズマー音楽の復興によりこの音楽に対する関心が高まり、特に 1990 年代以降、ヨーロッパとアメリカにおけるクレズメルの活動やレパートリー、歴史、演奏家について記述した書籍が出版されてきた。

その代表的なものにはヘンリー・サポツニク Henry Sapoznik⁵、セス・ロゴヴォイ Seth Rogovoy⁶、イェール・シュトローム Yale Strom⁷、ハンクス・ネツキー Hankus Netsky⁸、ジ

¹ Yaakov Mazor and Andre Hajdu, “The Hasidic *Dance-Niggûn* : A Study Collection and its Classificatory Analysis” in *Yuval: Studies of Jewish Music Research Centre*, vol.3, (1974), pp.136-266.

² Joachim Braun, “The Unpublished Volumes of Moshe Bregovski’s Jewish Musical Folklore” *Israel Studies in Musicology* 4. (Jerusalem: Israel Musicological Society, 1987), pp.125-144.

³ Joachim Braun, “The Jews and the Jewish Idiom in Soviet Music.” 1964. In *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*. (Kassel: Bärenreiter), pp.407-409. *The Jews and the Jewish Elements in Soviet Music*. Tel Aviv: Israeli Music Publications.1978.

⁴ James Loeffler, *Lexicon of Klezmer Terminology/Index of Klezmer Genres*. (Jerusalem: Jewish Music Research Centre. 1997.)

⁵ Henry Sapoznik, *Klezmer!: Jewish Music from Old World to Our World*. (1st ed., 1999, 2nd ed. New York: Schirmer Trade Books, 2006)

⁶ Seth Rogovoy. *The Essential Klezmer*. (New York: Algonquin Books of Chapel Hill, 2000)

⁷ Yale Strom, *The Book of Klezmer: the History, the Music, the Folklore. From the 14th century to the 21st*. (Chicago: A Cappella Books, 2002), pp.5-24.

⁸ Hankus Netsky, *Klezmer: Music and community in 20th century Jewish Philadelphia*. (Ph.D. Dissertation. USA, Connecticut: Wesleyan University, 2004)

ヨナサン・フリードマン Jonathan Freedman¹による著書がある。

また現代の多様化するクレズマー音楽の現象について研究者たちは様々な解釈を示してきた。例えばバーバラ・キルシェンブラット＝ギンブレット Barbara Kirshenblatt-Gimblett²は、現代のクレズマー音楽現象を、単なるイディッシュ伝統音楽の再現ではなく、今日的な創造性により遺産を復活させるという複雑な現象だと主張する。彼女は、クレズマー音楽の復興以後の、現代の音楽家たちが何を「クレズマー・シーン」と呼び、どのようにクレズマー音楽を特徴づけるのかに注目し、彼らの多様な立場を描き出している。現代の音楽家の中には、「クレズマー」という言葉を使うことを否定し、自らは「ハシッド派の音楽」を演奏しているのだと主張する者や、自らの演奏を「ユダヤ人の音楽 Jewish music」と表現することを否定する者、またクレズマー音楽を、更新したり実験したりする価値のある生きた形式とみなす者等がいる。さらにクレズマー音楽の復興について、「ユダヤ人の器楽は決して息絶えたわけではない」と主張する者がいる一方で、「現代の音楽家たちが演奏しているものは全く今日的な演奏であり、伝統の「復興」ではない」と考える者もいる。キルシェンブラット＝ギンブレットはこうしたクレズマー音楽を演奏する現代の音楽家たちの多様な立場を考えると、現在のクレズマー音楽シーンや復興を何か単一のものとして語ることは不可能であり、クレズマー音楽という用語は今や、ユダヤ、イディッシュ、あるいはイスラエルの音楽を特色とする巨大な音楽ランドスケープを示すにとどまらず、ある種のワールドミュージックを示している、と主張している。

マーク・スロビン³もキルシェンブラット＝ギンブレットと同様に、復興以後の現代のクレズマー音楽の多様性に着目している。彼は、以前は限られた器楽のレパートリーを演奏する音楽家を指していた「クレズメル」という語が、今日では「イディッシュ語を話すユダヤ人世界に起源を持ち、そこに現代のポピュラー音楽の要素を融合して作られた音楽」として、人々に認識されていることを指摘している。

またマリオン・ヤコブソン Marion Jacobson⁴は、復興を推進した音楽家たちにより、クレ

¹ Jonathan Freedman, *Klezmer America: Jewishness, Ethnicity, Modernity*. (Columbia University Press, 2009)

² Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Sounds of Sensibility" In *American Klezmer: its Roots and Offshoots*, Edited by Mark Slobin. (Berkeley: University of California Press, 2001), pp.129-173.

³ Mark Slobin, *Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World*. (New York: Oxford University Press, 2000)

⁴ Marion Jacobson, "Newish, Not Jewish : A Tale of Two Bands," In *American Klezmer: its Roots and Offshoots*, Edited by Mark Slobin. (Berkeley: University of California Press, 2001), pp.187-205.

ズマー音楽が「ユダヤ系アメリカ人のアイデンティティを表現する音楽」から、「一層色彩豊かで、様々に混合された『パレット』としての音楽」へと変わったと述べている。

さらにアビゲイル・ウッド Abigail Wood¹は、復興以後のクレズマー音楽は、クレズメル
の本来の器楽のレパートリーにとどまらず、イディッシュ民謡やイディッシュ演劇の歌な
ど、様々な音楽から素材を引っ張ってきていることを示し、器楽と声楽が単一の音楽ジャ
ンル内で融合することが、クレズマー音楽の復興前後の変化における重要な起点になって
いるという考えを示している。

その他、今日において北米やヨーロッパ等で毎年開催されている、クレズマー音楽のワ
ークショップやフェスティバル、観光などの取り組みを対象に、クレズマー音楽やイディ
ッシュ文化が人々に与える影響についての研究が行われている。例えばスティーブン・サ
クソンベルクとマグダレーナ・ワリゴルスカ²はポーランドのクラクフのカジミエシュ地区
で開催されるクレズマー音楽のフェスティバルが与える影響について述べている³。

第4項 復興後のアメリカ・ヨーロッパにおける音楽学的研究

音楽学的な研究も 1990 年代から、フェルドマン⁴、ジョシュア・ホロヴィッツ Joshua
Horowitz、スロビン、ネツキー⁵、そしてジョエル・ルビン Joel Rubin 等により行われてき
た。

ジョシュア・ホロヴィッツ⁶は、クレズマー音楽に用いられる転旋¹について調査し、そ

¹ Abigail Wood, 'The multiple voices of American klezmer'. *Journal of the Society of American Music* 1:3, (2007), pp.367-392.

² Steven Saxonberg, Magdalena Waligorska, "Klezmer in Krakow: Kitsch, or Catharsis for Poles?" *Ethnomusicology*; Fall 2006, Vol. 50, pp.433-451.

³ この地区は、13 世紀末からユダヤ人が暮らしていたが、第二次世界大戦中にナチス政権の強制移住や殺害によりユダヤ人がいなくなると退廃した。そして共産主義が崩壊した後、この地区は「古いユダヤ人街」として観光化された。しかし実際にはユダヤ人がほとんどおらず、コーシャー（ユダヤ教の戒律にかなった食事）を守らないレストランやポピュラー化したクレズマー音楽の演奏などが行われている。著者らによれば、こうした状況を痛ましいと考える人々もいるが、過去を称える場ではなく、再び活気のある暮らしをよみがえらせるために、この地区が動いているという。またここで行われるフェスティバルは、この地区でポーランド人とユダヤ人とが現実相互影響する空間となっていると考えている。

⁴ Walter Zev Feldman, "Bulgareasca / Bulgarish / Bulgar: The Transformantion of a Klezmer Dance Genre." in *Ethnomusicology*, 38-1, (1994), pp.1-35.

⁵ ネツキーはアメリカのフィラデルフィアにおけるルシアン・シェール・メドレーというジャンルを取り上げ、歴史と音楽構造（主に形式と転旋）の両面からその変遷を分析している。分析対象は 1907 年～1939 年までの SP 録音や出版譜、または演奏家自身による手稿譜を分析対象としている。

⁶ Joshua Horowitz, "The Klezmer Freyghish Shteyger: Mode, Sub-Mode and Modal Progression".

のパターンを明らかにしている。彼は、クレズマー音楽の曲（または演奏）には最も支配的な旋法、「主旋法 *nominal mode*」と、同じ曲内に現れる主旋法以外の旋法、「副旋法 *sub-mode*」があることを述べたうえで、分析の結果から、主旋法と副旋法の組み合わせにはパターンがあることを示している。また、副旋法が現れるときに、主旋法の音域に合わせて旋律の音域が制限されていることを明らかにし、副旋法と主旋法の間には深い関係性があることを示している。

またスロビン²は 20 世紀初期の録音の演奏と、現代のクレズマー音楽家による演奏を比較分析し、現代のクレズマー音楽における昔の録音の位置づけと、現代の音楽家の演奏様式について調査している。彼は同一の曲を演奏した新旧の録音を分析し、まず①20 世紀初期の演奏家による演奏の音楽構造上の特徴の把握を行い、そのうえで②1990 年代の演奏家による演奏との比較、を行っている。具体的には、①に関しては「曲のセクション間を結びつける要素（例えば終止型が一致しているなど）」、「音程が不確定な変化音 *variable tones* が持つ効果（例えば二つの旋法間で揺れ動く効果など）」、「転旋の仕方（例えば転旋が緩やかか急かなど）」、「装飾や特殊な奏法が持つ効果」（例えばエネルギーを与える効果など）、「一つの演奏の中で繰り返される旋律の変奏の仕方」、「アーティキュレーション」（例えばスタッカートと滑らかなスライドが結びついた動きは 20 世紀初期のデイブ・タラス *Dave Tarras* の演奏を特徴づける）」に注目し、これらの点が演奏を特徴づける要素であることを示している。また②の比較では、テンポや、クレフトやベンド等の装飾、リズムの速さの調節（プッシュ・アンド・プルという技法）に注目し、それらの点で現代の音楽家が個性を表現していることを明らかにしている。スロビンは、この音楽分析を通じて、20 世紀前半のクレズマーたちは録音を通じて現代にレパートリーを残しているだけではなく、現代の演奏家たちの「モデル」としての役割を担っていることを明らかにしている。彼によれば、クレズメルたちは昔から超絶技巧を発展させ、自分たちの演奏を魅せるため技術や演奏様式を開拓してきたが、それに対し現代の音楽家たちは、過去のクレズメルたちの録音から技術や演奏様式を学び、それを個人の様式を生み出す基盤にしている。

(Manuscript pending publication. 1993)

¹ ホロヴィッツはクレズマー音楽に現れる旋法の変化を「転旋」ではなく、より広い意味を持つ語として「旋法進行 *modal progression*」を用いて説明している。

² Slobin, Mark. *Fiddler on the Move: Exploring the klezmer world*. (UK: Oxford University Press Oxford, 2000), pp.93-312.

ルビン¹は、20 世紀前半のクレズマー音楽を代表する二人のクラリネット奏者、ナフトゥール・ブランドヴァイン Naftule Brandwein とデイブ・タラスの演奏に基づいて、その音楽構造と演奏様式を分析調査している。ルビンの音楽構造に関する研究は次項で述べ、ここでは演奏様式に関する研究について述べる。彼はブランドヴァインとタラスの演奏に基づき、クレズマー音楽のクラリネットの演奏に固有の装飾法と演奏技法を体系的に分類している。クレズメルの間では装飾法などは固有の用語で認識されてきたわけではないが、ルビンは分析者の立場から演奏に現れる多様な装飾法を分けている。彼はまず「指使いを変えることによって生み出される」装飾（グループⅠ）と、「息やのどの筋肉を使って生み出される」装飾（グループⅡ）に大別した。グループⅠには「3 音グルーピング²」「単音または 2 音の前打音³」「トリル類⁴」「その他の装飾（モルデント、ターン、アルペッジョ）⁵」が含まれる。またグループⅡには「単音のベンド⁶」と「2 音間のスライド⁷」が含まれる。そしてこれらの装飾が演奏の中でしばしば組み合わせて用いられることで、個々の奏者の個人様式が特徴づけられていることを示している。

また同様に演奏技法についても分類を行っている。ルビンによれば、クレズマー音楽において、良い演奏の鍵となる要素は装飾とフレージングの複合であり、音楽家たちは同じ旋律や同じ曲を演奏または繰り返す際に、装飾法やフレージング法を変えて、いつも異なる方法で演奏することを重要視しているという。そしてその方法について、彼は「①変奏」「②置換」「③再分割」「④挿入または削除」「⑤拡張または縮小」「⑥テンポ・ルバートとアゴーギグ・アクセント」という六つの技法があることを示している。

①変奏とは、「装飾やリズム・パターン、アーティキュレーション・パターンを変化さ

¹ Joel Edward Rubin, *The art of the klezmer: Improvisation and ornamentation in the commercial recordings of New York clarinetists Naftule Brandwein and Dave Tarras, 1922-1929*, (Ph.D. from City University, London, 2001.)

² 「3 音グルーピング」とは、「ある音型内の主要音 2 つに装飾音 1 つが結合すること」を指す。その装飾音の入りははっきりと演奏されず、先行音する音の音価の中で起こる。

³ 「単音または 2 音の前打音」は、拍の前に 1 つまたは 2 つの装飾音が入ることである。

⁴ 「トリル類」とは、主要音と上方補助音との急速な交代の反復のことである。トリル類に属するものには、①トリル内の音数②トリルの開始音③主要音と補助音の間の音程④トリルの開始時と拍との関係。その他⑤トリルの終止音⑥トリルの終始時と主要音との関係により分類される。

⁵ 「モルデント」は拍節上で奏され、単音の装飾音が続く。「ターン」は拍の前に入れられる。

⁶ 「ベンド」とはある音の音価の初め、途中、または終わりに、その音の高さを約半音低く曲げる奏法のことを指す。

⁷ 「上行あるいは下行している音程の異なる 2 音の間を滑るように奏すること」であり、のどの筋肉や口、舌の位置や指使いを変えることによって行われる。これはグリッサンドやポルタメントに類似する。

せること、またはフレーズより短いパッセージの旋律を変える」ことである。この変奏は 4 種類あり、「1. 装飾の変奏（ある装飾の非本質的要素の 1 つか 2 つを変える、または装飾の組合せ方を変える）」、「2. 旋律の変奏（フレーズより短い旋律単位の音を変える）」、「3. リズムの変奏（付点を加えてリズムを変える、またはシンコペーションやアンティシンペーションによりリズム上の強勢の位置を変える）」、そして「4. アーティキュレーションの変奏（基本的なアーティキュレーション・パターンやそのヴァリエーションの一つを変える、またはスタッカートやテヌートをテヌートにして音の長さを変える）」がある。

次に②置換とは「装飾や音型、フレーズを、同じ長さの旋律単位と置換える」ことである。この置換には 2 種類あり、「1. 装飾の置換（装飾、または装飾の組合せを別のものに置き換える、または定型的な音型の装飾法において伝統的な装飾法の枠組みを別の枠組みに置き換える）」と、「2. フレーズの置換（ある定型フレーズを別のものに置き換える）」がある。

③再分割とは「長い音を短い音に分割する」ことであり、「旋律の輪郭や向きを変えることなく旋律線の骨格を埋める」ことを指している。この「再分割」には 2 種類あり、「1. 旋律の分割」と、「2. リズムの分割」がある。

④挿入または削除とは「装飾のないパッセージに装飾や特有の音型を挿入する」ことであり「1. 装飾の挿入または削除」と、「2. 旋律の休止部分における音型の挿入」の 2 種類がある。

⑤拡張または縮小とは「小節を増減し、あるセクションの長さを変える」ことである。この拡張と縮小には「1. 終止フレーズやその直前のフレーズを挿入しセクションを拡張するもの」と「2. 旋律的に動きのないパッセージを挿入、削除しセクションを拡張、縮小するもの」とが含まれる。

最後に⑥テンポ・ルバートとアゴーギク・アクセントとは「旋律が伴奏からリズム的に独立していることを指し、演奏表現のためにリズムとテンポをわずかに加減すること」である。「テンポ・ルバート」には「1. 旋律線をわずかに急いで奏することで旋律の裏拍や強拍が伴奏を先行する」、「2. 次の小節に向かって旋律線をわずかに急いで奏し、その後わずかに休止することで、旋律と伴奏の裏拍を一致させる」または「3. 旋律線をわずかに遅く奏することで伴奏の裏拍が旋律を先行する」ことが含まれている。また「アゴーギク・アクセント」には「1. 『16 分音符 2 つ+8 分音符 1 つ』のリズム上の 16 分音符にわずかなテヌートが付けられ、実際には 3 連符に近い音型に聞こえるもの」または「2. 16 分音符

4つのリズム上の第2または4番目、またはその両方の音にわずかなテヌートが付けられるもの」が含まれている。

このようにクレズマー音楽の研究はベレゴフスキの研究に始まり、イスラエル、北米、ヨーロッパを中心として、歴史的、社会学的な観点から、また音楽学的な分析により進められてきた。次の節ではクレズマー音楽の旋律構造に関する先行研究において明らかにされてきたことを述べる。

第4節 クレズマー音楽の旋律構造に関する研究

この節ではクレズマー音楽の旋律構造に関して、先行研究で明らかにされてきたことを述べる。特にクレズマー音楽に用いられている主要な旋法に関しては、ベレゴフスキ以降、旋法の種類、音階、変化音、典型モチーフ、転旋のパターン等が明らかにされてきた。

第1項 クレズマー音楽の旋法

クレズマー音楽はもともと正式な理論を持たず、音楽家の間では、その旋法体系や各旋法は（「フレイギッシュ」を除き）専門的な用語で呼ばれてこなかった。これは民謡やハシッド派のニグンなどを含め、中東欧ユダヤ人の民俗音楽全般において共通することである。中東欧ユダヤ人の音楽の旋法は、これまで研究者の間で盛んに議論されてきたものの、いまだにその定義の方法や各旋法の呼称などは統一されていない。

これまでの研究の中で、クレズマー音楽には4または5種類の主要な旋法が存在することが明らかにされてきた。クレズマー音楽の旋法は、旋法に属する諸音を音高順に並べた音階にとどまらず、楽曲の中で諸音がどのように用いられるかについて決定するものである。そのため研究者たちはこの音楽の旋法を、「音階」と「典型的モチーフ（またはフレーズ）」という二つの点から定義してきた。

クレズマー音楽の旋法は1オクターブ以上の音域を持つ音階で示される。それらの音階は旋律上のモチーフの動きにしたがって柔軟に音高を変える音（変化音）を幾つか含んでいる。これらの変化音は旋律の方向により音高が半音上または下に変化する。例えば上行するモチーフ内で現れるときは半音上がり、下行するモチーフ内で現れる時は半音下がる、ということが起こる。また変化音は旋律の方向だけでなく、演奏する者の好みに応じて音高が変化する。

また旋法ごとに特有の動き方をする、典型的モチーフまたはフレーズの存在が研究者たちにより指摘されてきた。ベレゴフスキやホロヴィッツ、ルビンは、それぞれの方法でこのモチーフやフレーズについて説明をしている。以下ではベレゴフスキ、ホロヴィッツ、ルビンによって、クレズマー音楽の主要な旋法が音階と、典型的モチーフまたはフレーズという観点からどのように説明されているのかについて述べる。

第2項 ベレゴフスキによる旋法定義と「典型モチーフ／フレーズ」

ベレゴフスキは、西欧音楽と教会旋法との関連から、クレズマー音楽の旋法を「短音階」、「長音階」、「オルタード・フリギアン」、「オルタード・ドリアン」の四つの音階で説明している¹。

まず短音階について、ベレゴフスキは自然短音階、旋律短音階、和声短音階をすべてまとめて短音階と捉えている。そのうち自然短音階はユダヤ人の民俗音楽全体において最もよく用いられており、クレズマー音楽のレパートリーの約半数がこの音階で作られていると述べている。また自然短音階の曲では、旋律の第1フレーズや第2フレーズで第5音を半音低めて用いることと、セクションや曲の終止部分でしばしば第2音を半音低めて用いるという特徴があることを示している。

長音階に関しては、ベレゴフスキは教会旋法のミクソリディア旋法と西欧音楽の長調をまとめて長音階と捉えている。そしてこの長音階はクレズマー音楽よりもハシッド派のユダヤ人が歌う歌詞のない歌（ニグン）によく用いられる傾向があることを示している。

次にオルタード・フリギアンは譜例 1-4-1 が示すように、音階の第2音と第3音の間に増2度音程を持つ音階である。ベレゴフスキによれば、このオルタード・フリギアンによる旋律はユダヤ人の間で特に愛用されてきた旋法であり、クレズマー音楽家の間では中世のフリギア旋法²にちなんで「フレイギッシュ」として親しまれており、クレズマー音楽では約4分の1の曲に用いられているという。

またオルタード・ドリアンの音階は、譜例 1-4-2 が示すように、第3音と第4音の間に増2度音程を持つ点が特徴的である。ベレゴフスキによると、オルタード・ドリアンに基づく旋律やフレーズの冒頭部分では「主和音の構成音による上行形のアルペッジョ（第2転回形）が現れ、また第3フレーズで半音低い第4音が頻繁に用いられ、第4フレーズや最終フレーズで元の音高に戻る」という特徴があることが指摘されている。またこの旋法はクレズマー音楽のレパートリー全体の1割を占める。

¹ Beregovski, Moshe. *Jewish Instrumental Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*. Edited and translated by Mark slobin, Robert Rothstein, and Michael Alpert, (Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 2001), pp.15-19.

² ベレゴフスキによれば、この旋法とフリギア旋法との違いは三つある。①トニックと第三音の間が長3度（G-B）であること（フリギア旋法は短3度である）、②トニックに上がるカデンツで、例外なく短3度が現れること（フリギア旋法は長3度が現れる）、③主和音が長三和音であること（フリギア旋法では単三和音である）である。

譜例 1-4-1 ベレゴフスキによるオルタード・フリギアン音階（G 音が中心音の場合）¹



譜例 1-4-2 ベレゴフスキによるオルタード・ドリアン音階（G 音が中心音の場合）²



ベレゴフスキは「クレズメルたちは、旋法というものを『特徴的な抑揚を持つフレーズやモチーフの複合体』であると捉えている」と述べている。各旋法では数多くの典型的モチーフまたはフレーズが作り出され、それらが旋律の基盤を構成していると述べている。また「これらのモチーフやフレーズは、実際の演奏の中で、ある旋法を確立したり、他の旋法へ移ったりするのを容易にする働きを持っていた」と考えている。

以下にベレゴフスキによる、オルタード・フリギアンの半終止と終止のモチーフ（譜例 1-4-3、1-4-4）、オルタード・ドリアンの半終止と終止のモチーフ（譜例 1-4-5、1-4-6）を示す。

譜例 1-4-3 ベレゴフスキによるオルタード・フリギアンの半終止モチーフ（G 音が中心音の場合）



¹ Moshe Beregovski, *Jewish Instrumental Folk Music*, p15 より抜粋。

² Moshe Beregovski, *Jewish Instrumental Folk Music*, p16 より抜粋。

譜例 1-4-4 ベレゴフスキによるオルタード・フリギアン終止モチーフ（G 音が中心音の場合）



譜例 1-4-5 ベレゴフスキによるオルタード・ドリアン半終止モチーフ（G 音が中心音の場合）



譜例 1-4-6 ベレゴフスキによるオルタード・ドリアン終止モチーフ（G 音が中心音の場合）



第3項 ホロヴィッツによる旋法定義と「モチーフ・スキーム」、「終止定型」

ベレゴフスキが西欧音楽や教会旋法との関係の中で旋法を定義したのに対し、ホロヴィッツは中東欧のユダヤ人の礼拝音楽における旋法シュタイゲル *shteyger* の用語を借用して

クレズマー音楽の旋法を定義している¹。シュタイゲルは 19 世紀後半にカントル（礼拝における先唱者、ハザンとも呼ばれる）たちによって用いられ始めた。各礼拝のシュタイゲルの名はヘブライ語の祈りの最初の詞に由来し、その中にはアハヴァ・ラボ *Ahava Rabbah*、ミ・シェベラフ *Mi Sheberach*、モゲン・オヴォス *Mogen Ovos*、アドノイ・モロフ *Adonoy Molokh*、イシュタバフ *Yishtabakh* などがある。ホロヴィッツはこれら五つの旋法名によってクレズマー音楽の旋法を説明している。

アハヴァ・ラボ旋法はベレゴフスキのオルタード・フリギアンに相当し、ミ・シェベラフ旋法はオルタード・ドリアンに相当する。ホロヴィッツによると、ミ・シェベラフ旋法はルーマニア音楽とルーマニアにおけるユダヤ音楽に見られる即興的な嘆きの旋律「ドイナ」の基礎となっているが、ドイナ以外のクレズマー音楽の曲でもよく使用されるという。またミ・シェベラフ旋法を用いたクレズマー音楽の旋律は、増 4 度音程が特徴的であり、楽曲の中で完全 4 度と増 4 度が交互で用いられたり、セクションごとで切り替わったりすることがしばしば見られる。モゲン・オヴォス旋法はベレゴフスキの短旋法に相当する。

モゲン・オヴォス旋法はユダヤ教の礼拝音楽における最古の旋法の一つであり、クレズマー音楽では挨拶や別れの楽曲によく用いられると同時に、舞踊曲でも使われているという。

またアドノイ・モロフ旋法は教会旋法のミクソリディア旋法と類似し、ベレゴフスキの長音階に相当する。「アドノイ・モロフ」とは「主の君臨」という意味であり伝統的なユダヤ教の礼拝における中心的な旋法である。ホロヴィッツによれば、この旋法はアハヴァ・ラボ旋法やイシュタバフ旋法を主旋法とするクレズマー曲の第一の副旋法としてよく現れ、主旋法とは対照的な、明るい雰囲気を与えるものであるという。

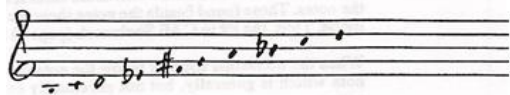
最後にイシュタバフ旋法はモゲン・オヴォス旋法と深く関連する旋法であり、モゲン・オヴォス旋法の旋律においてイシュタバフ旋法の終止形がよく借用される。イシュタバフ旋法の特徴は、半音低められた第 2 音と第 5 音が頻繁に用いられることである。またイシュタバフ旋法が主旋法の曲では、3 度上のアドノイ・モロフ旋法へ移ることが多く、この転旋パターンに対して、ベレゴフスキは関係長音階への転旋であると考えている。譜例 1-4-7 にホロヴィッツによる各旋法の音階を示す。

¹ Joshua Horowitz, “The Klezmer Freygish Shteyger: Mode, Sub-Mode and Modal Progression,” (Manuscript pending publication. 1993)

譜例 1-4-7 ホロヴィッツによるクレズマー音楽の主要な五つの旋法の音階（D 音が中心音の場合）¹

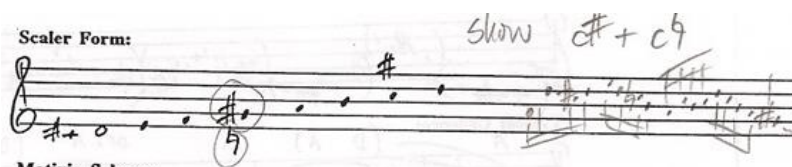
アハヴァ・ラボ旋法

Scaler Form:



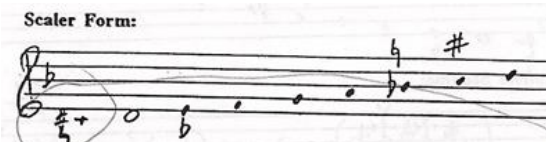
ミ・シェベラフ旋法

Scaler Form:



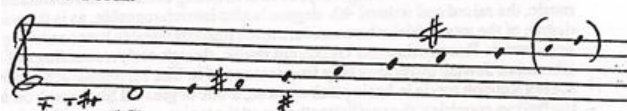
モゲン・オヴォス旋法

Scaler Form:



アドノイ・モロフ旋法

Scaler Form:



イシュタバフ旋法

Scaler Form:



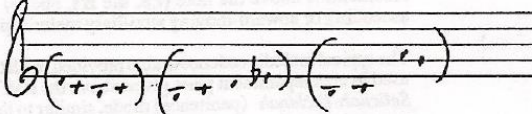

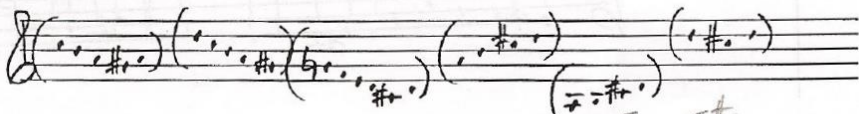
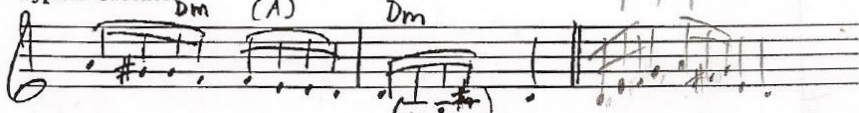
ホロヴィッツは、クレズマー音楽の連続する演奏において最初に現れ、演奏全体で最も

¹ この譜例は Joshua Horowitz, “The Klezmer Freygish Shteyger: Mode, Sub-Mode and Modal Progression,” (Manuscript pending publication. 1993)からの抜粋により作成した。ここに示した手書きの譜例は、全てホロヴィッツによるものである。各旋法の音階上の音のいくつかは、シャープ、フラット、ナチュラルという変化記号が示されているが、音の上にある記号は、音の上行に伴って音高が半音変化し、また音の下にある記号は、音の下行に伴って音高が半音変化することを示している。またミ・シェベラフ旋法の音階の右の書き込みは、この旋法に特有の第7音の音高が、旋律の動きの中で半音変化する（譜例中 C 音と C#音）際の事例を示している。更に、モゲン・オヴォス旋法の音階のみ調号が示されているが、これについては特に言及されていない。

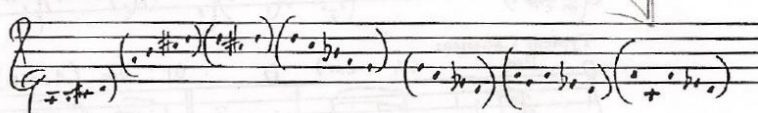
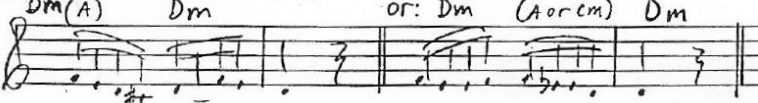
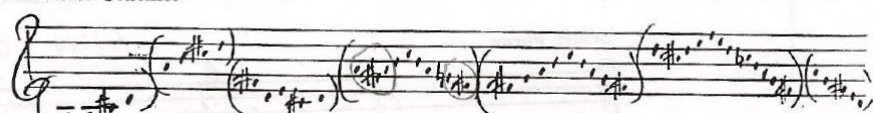
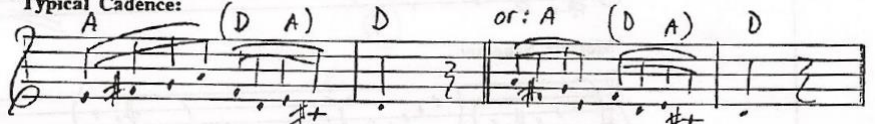
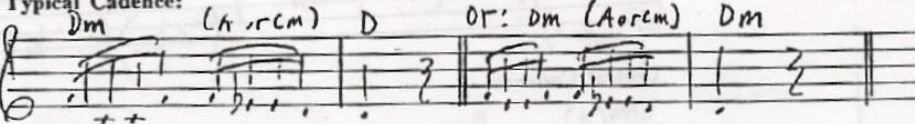
長く現れる旋法を「主旋法」と呼び、一方、演奏の途中で主旋法から移る旋法を「副旋法」と呼んでいる。そして「副旋法は主旋法に対して階層的に第二の旋法である」という旋法間の関係性に関する見解を示している。「副旋法」は「副旋法は主旋法が現れた後、楽曲の一部に現れる」、「通常、主旋法と対照をなし、しばしば「短い迂回 short detour」の性格を持ち、しばしば副旋法は主旋法と対照的な特徴を持つモチーフを使う（例えば安定／ダイナミック、あるいは感情的な対比など）。」あるいは「楽曲の中で副旋法は主旋法ほど長くは用いられない」という条件のいずれかを満たすものである。

またホロヴィッツによれば、クレズマー音楽の旋律には、いくつかの典型的なモチーフにまとめることの出来る動きがあり、これを「モチーフ・スキーム Motivic Scheme」と呼んでいる。ホロヴィッツは各モチーフ・スキームを旋法ごとに示している。ホロヴィッツは、実際の演奏ではこの基本的なモチーフ・スキームに音が付け加えられたり、その中の音が省略されたりすると述べている。また各旋法にはよく見られる終止定型があるという。ホロヴィッツによるモチーフ・スキームと終止定型を合わせて譜例 1-4-8 に示す。

譜例 1-4-8 ホロヴィッツによる各旋法のモチーフ・スキームと終止定型¹

<p>アハヴァ・ラボ 旋法</p>	<p>Motivic Scheme:</p>  <p>Typical Cadence:</p>  <p>Cm D</p>
<p>ミ・シェベラフ 旋法</p>	<p>Motivic Scheme:</p>  <p>Typical Cadence:</p>  <p>Dm (A) Dm F# F#</p>

¹ この譜例は Joshua Horowitz, “The Klezmer Freygish Shteyger: Mode, Sub-Mode and Modal Progression,” (Manuscript pending publication. 1993)からの抜粋により作成した。譜例中、モチーフ・スキームは括弧で区切られ、終止定型は複重線で区切られて示されている。また終止定型には伴奏の和音記号も示されている。

モゲン・オヴオス 旋法	<p>Motivic Scheme:</p>  <p>Typical Cadence:</p> <p>Dm(A) Dm or: Dm (A or cm) Dm</p> 
アドノイ・モロフ 旋法	<p>Motivic Scheme:</p>  <p>Typical Cadence:</p> <p>A (D A) D or: A (D A) D</p> 
イシュタバフ 旋法	<p>Motivic Scheme:</p>  <p>Typical Cadence:</p> <p>Dm (A or cm) D or: Dm (A or cm) Dm</p> 

第4項 ルビンによる旋法の定義と「終止定型」

ルビン¹は、クレズマー音楽の旋法の音階の様々な音高グループを、低いテトラコルド（A1 から A4 までの4種類）と高いテトラコルド（B1 から B4 までの4種類）の組合せによって説明する方法を示している（譜例 1-4-9）。ルビンによれば、テトラコルドの組合せの中で、特に低いテトラコルドはこの音楽に見られる旋法的な性質の最も特徴的な部分を示していると述べている。下の譜例 1-4-9 では、左の譜がテトラコルドの組合せの可能性を示し、右の譜は其中でクレズマー音楽によく現れる組合せを示している。

譜例 1-4-9 ルビンによるテトラコルドの組合せの可能性（左）²とクレズマー音楽によく

¹ Joel Rubin, *The art of the klezmer: Improvisation and ornamentation in the commercial recordings of New York clarinetists Naftule Brandwein and Dave Tarras, 1922-1929*, Ph.D. from City University (London, 2001).

² *Ibid.*, p.177 の Fig.7.1 を抜粋し、譜例のタイトルは原文を訳出した。この譜例では音部記号が示されていないが、ルビンの論文の内容から高音部記号が用いられていると推定される。

使用されるテトラコルドの組合せ（右）¹



この譜例より、クレズマー音楽によく現れる主要な音階には A1+B1、A2+B1、A3+B3、A4+B3 の組合せがある²。

またルビンは拍子を持つ曲に典型的にみられる終止の動きがあり、それらはこの四つの主要音階と、更にもう一つ別の音階（A5）上に形成されると述べている³。ルビンによれば、それらの終止定型 *cadential formula* はどれも「プレフィクス *prefix* (前に置かれる部分)」と「ルート *root* (根となる部分)」という二つの部分から形成されているという。そのうち、ルートはすべて基本の順次下行を持っており、分析対象のすべてのルートはその基本形の下行のヴァリエーション *variants* であると考えている⁴。例えば譜例 1-4-10 は三つの音階（A5⁵、A2、A4）の終止定型におけるルートの基本形となる下行である。

譜例 1-4-10 A5、A2、A4 の音階の終止ルートの基本形⁶

¹ *Ibid.*, p.178 の Fig.7.2 を抜粋し、譜例のタイトルは原文を訳出した。この譜例では音部記号が示されていないが、ルビンの論文の内容から高音部記号が用いられていると推定される。

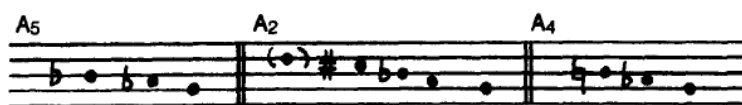
² これらのテトラコルドの組合せを、ベレゴフスキとホロヴィッツの旋法の音階と対応させると、A1+B1、A2+B1、A3+B3、A4+B3 はそれぞれアドノイ・モロフ/長旋法、ミ・シエベラフ/オルタード・ドリアン、モゲン・オヴォス/短旋法、アハヴァ・ラボ/オルタード・フリギアン/レイギッシュと、類似するものとなる。

³ Joel Rubin, *The art of the klezmer: Improvisation and ornamentation in the commercial recordings of New York clarinetists Naftule Brandwein and Dave Tarras, 1922-1929*, Ph.D. from City University (London, 2001), p.183.

⁴ 彼は、言語学者のノーム・チョムスキー Noam Chomsky が言語の表層構造から、それらを生成する規則（深層構造）を導き出したのと同様のプロセスで、楽曲の終止の動きからその基本形を取り出している。

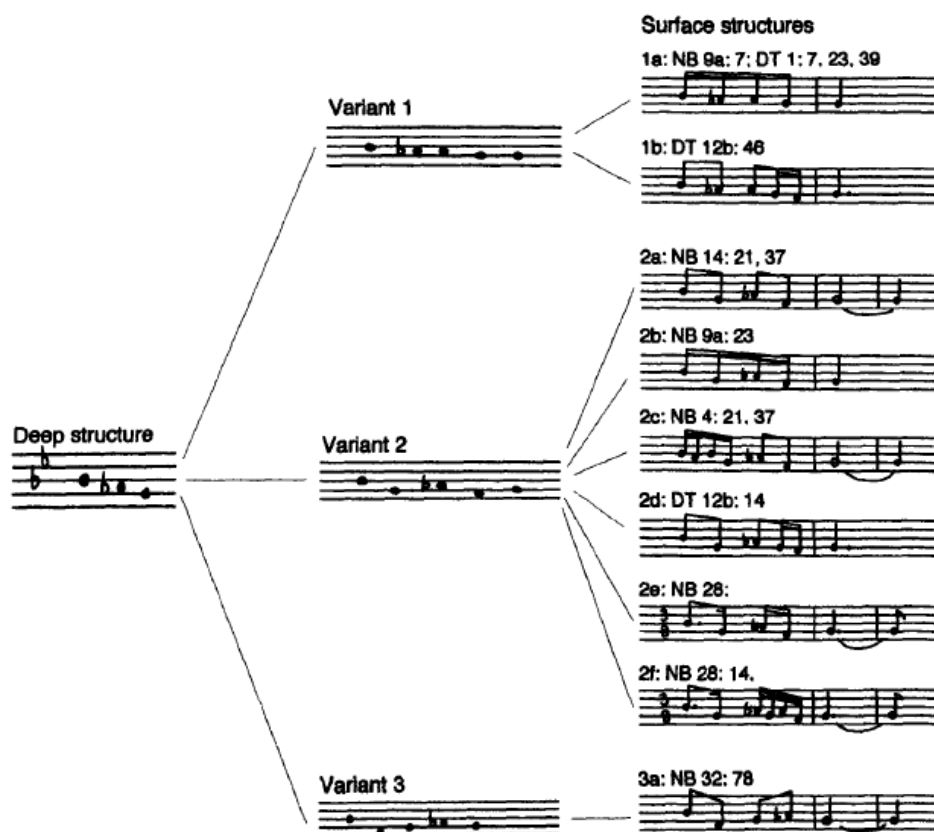
⁵ A5 は譜例 1-4-9 の 4 つの音階以外の、終止部分で現れる別の音階である。これはホロヴィッツによる旋法定義における、イシュタバフ旋法に類似する。

⁶ *Ibid.*, p.188 の Fig.7.8 を抜粋し、譜例のタイトルは原文を訳出した。この譜例でも高音部記号が用いられていると想定される。



そして例えばA5の終止形の場合、譜例 1-4-11 のように基本の形(譜例中の Deep structure)と実際の演奏(譜例中の Surface structure) とが関係づけられると述べている。

譜例 1-4-11 ルビンの分析対象曲における A5 の終止ルートの分布¹



こうしたルートは A5、A2、A4 それぞれに頻繁に使われるヴァリエントが存在する。そしてルビンが調査対象として取り上げた、ブランドヴァイン Naftule Brandwein とタラス Dave Tarras の演奏では出現するルートに共通性または類似性があることを明らかにしている。

以上、クレズマー音楽の旋律構造に関する先行研究について述べた。クレズマー音楽の旋律に関する先行研究の成果としては、まず旋法の解明が挙げられる。また、旋律の構

¹ *Ibid.*, p.188 の Fig.7.9 を抜粋し、譜例のタイトルは原文を訳出した。この譜例も音部記号がなく、ルビンの論文の内容から高音部記号が用いられていると想定される。また一番左に位置する Deep Structure における調号 (Bb と Eb) は、それ以外の全ての譜において有効であると考えられる。

成に関しては、「旋律は旋法に属する典型的なモチーフやフレーズで形成される」、「旋律は旋律素材の寄せ集めにより構成される」、という考え方が提示されていることが分かった。そして特に「終止部分に現れるモチーフまたはフレーズ」「終止定型」が具体的に示されてきた。本研究では、この旋律がモチーフやフレーズの集合で構成されているという考え方を引き継ぎ、セクション、フレーズ、モチーフという旋律構造の各階層の観点からその構造を分析する。次章ではそのための分析の対象と方法について述べる。

第2章 分析の対象と方法

クレズマー音楽の旋律を眺めたとき、反復現象が頻繁に現れていることに気付く。一般に旋律の中でモチーフやフレーズの反復が現れるのは普遍的な現象である。しかしクレズマー音楽の旋律では、モチーフやフレーズの反復は旋律の一部を形成するにとどまらず、旋律全体に渡り高い頻度で出現し、旋律が展開していく上で重要な役割を果たしていると思われる。

第1章の第4節では、ベレゴフスキやホロヴィッツ、ルビンにより、クレズマー音楽の旋律を形成するモチーフやフレーズの存在が、その旋法の定義の中で示されてきたことを述べた。特にホロヴィッツは「モチーフ・スキーム」を示し、旋律に典型的に現れるモチーフを示し、またルビンは終止部分に典型的に現れるモチーフをプレフィクスとルートという要素に分解し、ルートの深層構造を明らかにした。しかしながらクレズマー音楽の旋律を対象とする音楽学的研究では、この反復現象を正面から取り上げた研究はこれまで見られない。

本研究では、先行研究で指摘されているモチーフやフレーズの考えを引き継ぎ、それらが反復によってどのように旋律を作っているかを考察する。第一にクレズマー音楽の旋律に現れる反復の様々なパターンを明らかにし、第二に旋律を構成・展開する上で反復が果たす役割を明らかにする。

この章ではその分析の方法と対象について述べる。

第1節 分析対象曲

本研究の分析対象として、マーズル・トーヴ *Mazel Tov* (おめでとう)、フン・デル・フペ *Fun Der Khupe* (結婚式からの行進)、ミツヴァ・タンツ *Mitzve Tanz* (花嫁との踊り)、ブロイゲス・タンツ *Broyges Tanz* (怒りの踊り)、カレ・バゼツン *Kale Bazetsn* (花嫁の着席) という、五つのジャンルの音楽を取り上げる。これらの音楽は中東欧ユダヤ人の伝統的な結婚式における、特定の場面で演奏される。各場面の説明については次節で述べる。本研究でこれらの音楽を取り上げる理由は、分析や考察の際に、旋律に現れている様々な音楽的特徴を、その曲(演奏)が想定している場面や役割との関係から把握することを可能にし、またそれによって異なる場面の音楽間の特徴を比較考察することができるため

ある。

これら 5 種類の音楽を調査する資料として、クレズマー音楽の鳴り響きを知ることのできる最古の資料である、20 世紀前半のニューヨークにおける SP 録音を用いる。これらは実際に伝統的な結婚式で演奏されていた音楽とは、テンポや曲の長さなどの点で異なる可能性があるが、それらの演奏は、ヨーロッパの伝統的な結婚式の場面を想定して演奏されたものであると考えられる。なぜなら分析対象曲はどれも中東欧出身の音楽家によって演奏または作曲されたものであり、彼らの演奏にはヨーロッパのクレズメル本来の演奏様式が強く根付いていると考えられるためである。

以下に分析対象曲（演奏）を示す。曲のタイトルは Richard K. Spottswood, *Ethnic Music on Records: a discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893 to 1942. vol. 3*, 1990 を参照し、オリジナルの表記にしたがって示す。また楽器編成において同じ楽器が複数用いられる場合は、その個数を括弧に入れて表記する。

1. マーズル・トーヴの演奏

20 世紀前半に録音されたマーズル・トーヴの演奏は、六つのクレズマー楽団による演奏がある。このうち入手可能な以下の三つの演奏を取り上げる。

R1 ハリー・カンデル¹楽団 Harry Kandel's Orchestra による《Choosin Kalle Mazeltov》

（レコード番号 Vi 73299）

この曲は 1921 年 6 月に録音され、ビクター・レコードから発売された。楽器編成はカンデル自身によるクラリネット、ホルネット（2）、第一ヴァイオリン（2）、第二ヴァイオリン、フルート、トロンボーン、ピアノ、チューバ、である。

R2 マックス・レイボヴィッツ²のジュイッシュ楽団 Max Leibowitz's Jewish Orchestra による《Mazel Tov》（レコード番号 Em 13106）

この曲は 1920 年の 5 月頃にニューヨークで録音され、エマーソン・レコードから発売された。楽器編成はレイボヴィッツ自身によるヴァイオリン、ホルネット、フルート、ク

¹ ハリー・カンデル（1885-1943）はウクライナ出身で、オデッサ音楽院でクラリネットを学んだ後、アメリカに移住し、フィラデルフィアを拠点に活動した。

² レイボヴィッツ（生没年不詳）はルーマニア出身のヴァイオリン奏者である。

ラリネット、トロンボーン、ピアノ、ブラス・ベース、ドラムである。

R3 エイブ・シュワルツ¹・イディッシュ楽団 Abe Schwartz' Yiddish Orchestra による《Mazel Tov》(レコード番号 Co E3726)

この曲は 1917 年 11 月にニューヨークで録音され、コロムビア・レコードから発売された。楽器編成はホルネット、トロンボーン、クラリネット、フルート、ピアノ、ドラムである。

2. フン・デル・フペの演奏

20 世紀前半に録音されたフン・デル・フペの演奏は四つあるが、そのうち入手可能な以下の三つの演奏を取り上げる。

R4 I. J. ホフマンのイディッシュ楽団 I. J. Hochman's Yiddisher Orchestra 《フン・デル・フペ Fin Der Chipe》(レコード番号 Ed 59500)

この曲は 1918 年 12 月にニューヨークで録音され、エディソン・レコードから発売された。楽器編成はホルネット、ヴァイオリン、フルート、クラリネット、ピアノ、ブラス・ベース、ドラムである。ホフマンは 1918 年 9 月にエマーソン・レコードでも同曲を“Fun Der Chuppe”として録音している。

R5 エイブ・エレンクリッグ²のイディッシュ楽団 Abe Elenkrig's Yidishe Orchestra 《フン・デル・フペ Fon der choope》(レコード番号 Co E1393)

この曲は 1913 年 4 月にニューヨークで録音され、コロムビア・レコードから発売された。楽器編成はホルネット、ヴァイオリン、トロンボーン、ピアノ、ドラムである。

R6 ハリー・カンデルの楽団 Harry Kandel's Orchestra 《フレイラハ・フン・デル・フペ Freylekhs Fun Der Khupe》(レコード番号 Vi 72475)

この曲は 1917 年 11 月にニューヨークで録音され、ビクター・レコードから発売された。楽器編成はカンデル自身によるクラリネット、ホルネット(2)、第一ヴァイオリン(3)、第二ヴァイオリン、フルート、ヴィオラ、トロンボーン、ピアノ、チューバである。

¹ シュワルツ (1881-1963) はルーマニア出身で、1899 年にアメリカに移住した後、楽団長、ヴァイオリン奏者、またピアノ奏者として多くの録音を行っている。

² エレンクリッグ (1878-1965) とその楽団は最も早くクレズマー音楽の演奏録音を行った。この《フン・デル・フペ》もその一つである。

3. ミツヴァ・タンツの演奏

20 世紀前半のミツヴァ・タンツの演奏には I.J.ホフマン、アート・シュライヤー、エイブ・エルスタイン¹、マックス・レイボヴィッツ、エイブ・シュワルツの楽団による録音がある。そのうち、入手可能な以下の曲を取り上げる。

R7 I.J.ホフマンのイディッシュ楽団 Israel J. Hochman's Yiddisher Orchestra による《ア・ミツヴェ・テンツェル A Mitzve Tencel》（レコード番号 Ed 59502）

1918 年 12 月にニューヨークで録音され、エディソン・レコード会社から発売された。楽器編成はホルネット、ヴァイオリン、フルート、クラリネット、ピアノ、ブラス・ベース、ドラムである。

R8 エイブ・シュワルツのイディッシュ楽団 Abe Schwartz' Yiddisher Orchestra による《ミツヴォ・タンツ、ミト・デル・カレ Mitzvoh Tanz, Mit Der Kaleh》（レコード番号 Co E3726）

1917 年 11 月にニューヨークで録音されコロムビア・レコード会社から発売された。楽器編成はホルネット、トロンボーン、クラリネット、フルート、ピアノ、ドラムである。

R9 アート・シュライヤーの現代ジュイッシュ楽団 Art Shryer's Modern Jewish Orchestra による《ミト・デル・カレ・タンツェン Mit Der Kalle Tanzen》（レコード番号 Vo 13012）

この曲は 1924 年 4 月頃にニューヨークで録音され、ヴォーカリオン・レコード会社から発売された。楽器編成はシュライヤー自身によるホルネット、トロンボーン、クラリネット、ヴァイオリン、ピアノ、ブラス・ベース、ドラム、ヴォーカルである。

4. ブロイゲス・タンツの演奏

20 世紀前半のブロイゲス・タンツの演奏は、四つの団体の録音が残されている。そのうち入手可能な以下の三つの演奏を取り上げる。

R10 ハリー・カandel楽団 Harry Kandel's Orchestra による《デル・ブロイゲス・タンツ Der Broyges Tanz》（レコード番号 Vi 73058）

この曲は 1921 年 5 月にニューヨークで録音され、ビクター・レコード会社から発売され

¹ エイブ・エルスタイン（1907-1963）は、当時のニューヨークにおける四大イディッシュ演劇作曲家の一人として知られている。

た。楽器編成はカンデル自身によるクラリネット、ホルネット(2)、第一ヴァイオリン(2)、第二ヴァイオリン、フルート、トロンボーン、ピアノ、チューバ、トラップである。この曲は伝統的な旋律をカンデルが編曲したものである。

R11 ペレッツ・サンドラー楽団 Perez Sandler's Orchestra による《ブロイゲス・タンツ Broiges Tanz》（レコード番号 Vo 13004）

この曲は 1923 年 10 月にニューヨークで録音され、ヴォーカリオン・レコード会社から発売された。楽器編成はホルネット (2)、ヴァイオリン (2)、フルート、クラリネット、サクソ、トロンボーン、ピアノ、チューバ、トラップである。翌年にも同曲は同編成でビクター・レコード会社から発売されている。この曲はサンドラー自身による作曲である。

R12 エイブ・エルスタイン楽団 Abe Ellstein Orchestra による《ブロイゲス・タンツ Broiges Tanz》（レコード番号 Vi V-9072, 25-5036）

この曲は 1940 年 2 月にニューヨークで録音され、ビクター・レコード会社から発売された。楽器編成はデイブ・タラスによるクラリネット、トランペット、ピアノ、コントラバス、トラップである。この曲の旋律をタラスが演奏しているため、第 3 章、第 4 章ではタラスのブロイゲス・タンツとして扱う。

5. カレ・バゼツンの演奏

カレ・バゼツンはデイブ・タラス、アービング・ナーゼル Irving Nazer とジョゼフ・チェルニャフスキ Joseph Cherniavsky の楽団による三つの録音がある。このうち入手できた以下の二つの曲（演奏）を取り上げる。

R13 デイブ・タラス¹Dave Tarras 《デイビッドル・バゼツト・デ・カレ Dovid'l Bazetst Die Kalleh》（レコード番号 Co 8103-F）

この曲はタラスの作曲によるもので、1926 年の 1 月に NY で録音され、コロムビア・レコードから発売された。彼自身によるクラリネットに加え、トロンボーン、テナー・サクソ、ピアノ、バンジョーが用いられている。

¹ デイブ・タラス (1897-1989) はウクライナ出身でありクレズメル兼バドフンの父を持つ。1921 年にアメリカに移住し、クラリネット奏者としてニューヨークで活動していた多くのクレズマー楽団で演奏した。1940 年代にはクレズマー音楽は衰退していったが、そのような中でもタラスは録音や演奏活動を続けた数少ない音楽家である。

R14 ジョゼフ・チェルニャフスキ¹のイディッシュ＝アメリカン・ジャズバンド Joseph Cherniavsky and His Yiddish-American Jazz Band 《カレ・バゼツンとフレイラハ Kalle Bezetzn Un A Freilachs》(レコード番号 Vi 78422)

この曲は 1925 年 11 月にニューヨークで録音され、ビクター・レコードから発売された。この曲はアン＝スキのイディッシュ演劇『ディブツク』の上演のためにチェルニャフスキ自身の作曲した音楽を、クレズマー楽団用に編曲し演奏したものである。

楽器編成はホルネット (2)、クラリネット、トロンボーン、ピアノ、チューバ、ドラム、ヴァイオリン (2)、サクソ (2)、バンジョー、コントラバスという大編成である。この曲はチェルニャフスキの作曲による。

以上の十四の曲 (演奏) を本研究の分析対象として取り上げる。

第 2 節 ユダヤ人の伝統的な結婚式における音楽

分析対象曲に選んだ五つの音楽は伝統的な結婚式で演奏される。ここで五つの音楽が演奏される場面と目的について述べる。

伝統的な結婚式は 20 世紀前半以前に中東欧やロシア、北米で行われていたが、現在では移住や生活環境の変化により見られなくなっている。このため結婚式の様子と音楽の役割を知るには文献資料に頼らざるを得ない。ここではリブキン²、オッテンスとルビン³、シュトローム⁴、キルシェンブラット＝ギンブレット⁵、スチュチェフスキ⁶、ウェイゼンベルグ⁷による文献に基づいて、結婚式の進行と音楽のまとめを表 2-2-1 に示す。

¹ ジョゼフ・チェルニャフスキ (1895-1959) は最初期のジュイッシュ・ジャズ Jewish-jazz を手掛けた作曲家、またチェロ奏者として知られている。

² Isaac Rivkind, *Klezmerim: perek bi-toldot ha-omanut ha-'amamit : bikoret ye-tosefet pirke hayai (Jewish Folk Musicians: A Study in Cultural History)*, (NY: Futuro Press, 1960)

³ Rita Ottens, and Joel Rubin, *Klezmer-Musik*. (München : Bärenreiter, 1999), pp. 142-156.

⁴ Yale Strom, *The Book of Klezmer : the History, the Music, the Folklore*. (Chicago : A Cappella Books, 2002)

⁵ Barbara Kirshenblatt-Gimbrett, "Wedding" In *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*.

⁶ Stushevsky, Joachim. *Ha-Klezmerim; Toldotehem, orah-hayehem yi-yetsirotehem (Klezmerim: History, Folklore, Compositions)*, (Jerusalem: Mosad Bialik Institute, 1959)

⁷ Weissenberg, Samuel. "Eine jüdische Hochzeit in Südrussland. (A Jewish Wedding in South Russia)" In *Mitteilungen zur jüdischen Volkskunde*, (1905), pp.59-74.

ユダヤ人の伝統的な結婚式では、音楽家たちの仕事は式当日だけではなく式の準備段階から始まる。式の準備は四週間前から始まり、結婚式の衣装が縫われると共に特別な祭りが行われる。その祭りで音楽家たちは花嫁のためのヴィヴァット *Vivat* と呼ばれる陽気なダンスや、その他の様々なダンスの伴奏をする。式の一週間前になると音楽家たちは安息日を除く毎晩、花嫁と花婿の家を訪れて音楽を演奏し、近づく結婚式の雰囲気盛り上げる。特に花嫁には夜にドブリヴェチャ *Dobriwetscher*（こんばんは）を演奏し、朝にドブリジェン *Dobridschen*（おはよう）を演奏する。

結婚式直前の安息日の日没後、花嫁の家で親戚や友人の女性たちと母親が花嫁を祝う会が催される。音楽家たちは彼女たちのダンス（カザチョーク、ギャロップ、ベイグレ、ホシドゥル、コントラダンス、ワルツ等）の伴奏をする。またダンス曲以外にも静かな音楽であるフォアシュピール *Forschpil*、ドブリノチュ *Dobrinotsch*（おやすみ）や、安息日の歌も演奏する。

結婚式前日の夕方には、親せきや友人の女性たちと共に花嫁がミクヴェと呼ばれる沐浴へ向かう。音楽家たちもミクヴェへ一緒に行き、沐浴へ向かう道中や、花嫁の沐浴中に別室で演奏する。

また花婿が花嫁とは異なる村出身の場合、花嫁の父親らが花婿とその両親を村に招き入れる。その際、音楽家たちも一緒に村の入り口まで迎えに行き、道中、行進曲やホラ *hora* と呼ばれる曲を演奏する。

中東欧ユダヤ人の中では結婚は単なる契約ではなく、夫婦は感情的な意味で結び付くことが期待される¹。そのため、結婚式で人々が契約の儀式的の前に泣いたり、儀式的の後で喜んだりする等、強い感情を表す。結婚式では、バドフンと呼ばれる道化兼司会役と共に、音楽家たちが人々の感情をコントロールする。バーバラ・キルシェンブラット＝ギンブレット²は結婚式を「分離」「推移」「結合」の三段階に分けて説明している。「分離」段階では「花嫁の着席」（「花婿の着席」が行われる場合もある）と「花嫁のベール掛け」の儀式が行われる。「花嫁の着席」ではバドフンが花嫁に対して悲しげに歌い、これから待っている花嫁の義務について思い起こさせる。またバドフンが歌い上げる歌詞は生死についての物悲しい内容を含んでおり、花嫁の亡くなった家族の名前を呼んだり、花嫁自身の若さの終わりや死を嘆いたりする。花嫁やその場にいる女性たちは、このバドフンの歌を聴きなが

¹ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Wedding" In *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*.

² *Ibid.*

らひたすらに涙を流す。この時、音楽家たちはバドフンの歌に合わせて悲しい旋律を演奏し、その雰囲気盛り上げる。クレズメルの旋律は高音域で演奏され、ルビンは「この世の存在のはかなさに対する恐怖を表現している」¹と述べている。本研究の対象曲の一つであるカレ・バゼツン *Kale Bazetsn* はこの時に演奏される音楽である。

「推移」段階ではフペと呼ばれる天蓋の下で結婚の儀式が行われる。音楽家たちは花婿と花嫁が天蓋に向かう間フレイラハ・ツ・デル・フペ *Freylekhs tsu der Khupe* という行進曲を演奏する。その後続く、天蓋での儀式の間は音楽は演奏されない。儀式の最後に、花婿がグラスを足で踏み割ると、人々は「マーズル・トーヴ *Mazel Tov* (おめでとう)」と叫び、音楽家たちは喜びに満ちた音楽を演奏する。この音楽がフン・デル・フペ *Fun Der Khupe* であり、その演奏と花嫁と花婿は一緒に天蓋を去り、招待客と共に互いに腕を組みながら家へと向かう。天蓋から家へ戻る間には様々なダンスが踊られる。例えば年配の女性が編みこまれたパンを持ち踊り、花婿の花嫁への愛情を確認するハッラー・ダンス *challah dance* がある。また親戚や招待客らが花嫁と花婿を祝して個人で踊るマーズル・トーヴ・ダンスがある。音楽家はそれらのダンスの伴奏をする。本研究で扱うマーズル・トーヴはこのダンスを伴奏する音楽である。また結婚式の間に音楽家が招待客に挨拶をする時にもマーズル・トーヴが演奏される。

「結合」段階では宴会が行われ、それは結婚式翌日の朝まで続く。宴会では音楽家たちは様々なダンス曲を演奏する。花嫁と花婿の母親同士が踊るブロイゲス・タンツ *Broyges Tanz*、男性たちが一人一人花嫁と踊るミツヴァ・タンツ *Mitzve Tanz*、集団で足踏みや手を叩きながら踊るパッチ・タンツ *Patch Tanz* やシェール、フレイラハ等がある。これらのダンス曲の料金は踊りによって異なり、招待客はその場で踊りごとに音楽家にお金を渡す。ブロイゲス・タンツは怒りのダンスを意味し、花嫁と花婿の母親たちが互いに不信感を抱くふりをして踊るものである。花嫁の母親は自分の娘に花婿が相応しくないのではと疑念を抱き、また花婿の母親は自分の息子に花嫁が相応しくないのではと考える。通常母親の一方が腹を立てており、もう一方がそれをなだめる役を演じる。このダンスの後には二人が和解するダンスが続く。

ミツヴァ・タンツは花嫁を喜ばせるという宗教的な義務を果たすためのダンスである。このダンスの振り付けに関しては様々な説明が残っているが、19世紀初頭の「男性と花嫁がハンカチの端を持って踊るダンス」という説明が今日のミツヴァ・タンツのあり方と一

¹ Rita Ottens, and Joel Rubin, *Klezmer-Musik*. (München : Bärenreiter, 1999), p. 148.

致している。通常、バドフンが花嫁と踊る男性の名前を呼び（最初は父親あるいは花婿が呼ばれ、それから学者やコミュニティ内の重要な立場にいる人物が続く）、呼ばれた男性はハンカチを花嫁に差し出すか花嫁から受け取り、音楽の伴奏に合わせて花嫁の周りを一回か二回、踊りながらまわる。

結婚式の翌日、日が昇ると、音楽家はグーテ・ナハト *Gute Nakht*（おやすみ）、ザイ・ゲズント *Zay Gezunt*（さようなら）等の別れの音楽を演奏して式がもうすぐ終わることを知らせる。また最後には快活で楽しいフレイラハやホプケ *hopke* 等の舞曲を演奏し、結婚式を楽しい気分で終わらせる。

表 2-2-1 伝統的な中東欧・ロシアのユダヤ人の結婚式の進行と音楽

結婚式前		
日程	イベント	クレズメルの活動内容と音楽
4週間前	結婚式の準備	式の準備の中で、快活なダンスや花嫁のための《ヴィヴァット》と呼ばれる陽気なダンスが踊られ、音楽家たちはダンスの伴奏をする
1週間前		安息日を除く毎晩花嫁と花婿の自宅で演奏し、雰囲気盛り上げる 花嫁には毎晩《ドブリヴェチャ》(こんばんは)と、毎朝《ドブリジェン》(おはよう)を演奏する
直前の安息日 日没後	花嫁の親戚や友人(女性)、母親が花嫁を祝う 音楽と共にダンスを踊る(男性パートも女性が踊る)	花嫁を祝って様々なダンス(《カザチョーク》《ギャロップ》《バイゲレ》《ホシドウル》《コントラダンス》《ワルツ》等)が踊られる 音楽家たちはダンスの伴奏をすると共に、静かな《フォアシュピル》、《ドブラノチュ(グーテ・ナハト)》、《安息日の歌(Smires)》を演奏する
前日	夕方、花嫁は女性の親戚や友人たちと共にミクヴェへ行く 花嫁はミクヴェで身を清めコーシャ(儀式的に清潔)となる	音楽家たちもミクヴェと一緒に行き、道中演奏を行う また沐浴の最中も別室で音楽を演奏する
※花婿が別の村出身の場合、花嫁の父親は花婿と家族を村の入り口まで迎えに行く。このときクレズマーたちも一緒に行き《マーチ》や《ホラ》を演奏する。		
結婚式当日		
結婚は単なる契約的なものではなく感情的な意味で結びつくことが意図された。 儀式の前に泣く、儀式の後に喜ぶ等、感情の強さとなり表れ、音楽家とバドフンが感情のコントロールを指揮する。		
進行	イベント	クレズメルの活動内容と音楽
「分離」段階	花嫁と花婿は夕方の祈りの前に断食をし罪を悔改める 正午頃、花嫁はホール中央の椅子に座り、花婿を待つ 花嫁と花婿が対面する	花嫁の気持ちを高ぶらせるために音楽が演奏される
	花嫁と花婿が別室で過ごす間、ホールではダンスが踊られる	音楽家たちはダンスの伴奏をする
	「花嫁の着席」の儀式 午後四時頃、バドフンが花嫁のこれからの義務や花嫁の若さや死について悲しげに朗唱し、花嫁や女性たちは涙を流す	音楽家たちはバドフンの朗唱に合わせて悲しい音楽《カレ・バゼツン》を演奏し、花嫁がこれまでの人生や家族との別れや、自らの死を嘆くのを促す
	「花嫁のベール掛け」の儀式 花嫁の結んだ髪の毛が解かれる(未婚から既婚への道を和らげるため) 花婿がラビの先導に従ってポップと花で満ちたベールを取り、花嫁の頭にかぶせる	気を失うほどの高音で演奏し、この世の存在のほかなさに対する恐怖を表現する
	※「花嫁の着席」の儀式に続き、花婿の家では「花婿の着席」の儀式が行われる場合もある。音楽家たちは嘆きの旋律を演奏し、花婿が自分の過去の罪を感じて涙を流すのを促す。	
「推移」段階	天蓋(フベ)での儀式(フベ・ヴィクドシン) 花嫁は静かに花婿の周りを何回かまわった後、花婿の隣に立つ 花嫁のベールが持ち上げられ、花嫁花婿は同じ杯でワインを飲む 花婿は花嫁の右手の人差し指に指輪をはめ、結婚の契りを結ぶ言葉を暗誦する ラビが結婚の契約書(ケトゥバ)を読みあげ、再び祝福が唱えられると、花嫁花婿はワインと一緒に飲む	花嫁と花婿が天蓋へ向かう間、演奏家たちは行進曲《ツ・デル・フベ》、《マーチ・ツ・フベ》を演奏する 天蓋で儀式が執り行われる間は音楽は演奏されない
	儀式の最後に花婿がグラスを足で踏み割ると 人々は「おめでとー!」(マーズル・トーヴ)とお祝いの言葉を叫ぶ 新婚の二人は天蓋を去り、人々と家へ向かう 家へ向かう間、様々な陽気なダンスが花嫁と花婿の前で踊られる (例: 年配の女性が花婿に花嫁への愛情を確かめるハッラー・ダンスや、花嫁と花婿を祝うマーズル・トーヴ・タンツ等)	グラスが割れると同時に賑やかな音楽が演奏される(賑やかにするのは悪魔を寄せ付けないためだとも考えられている) 音楽家たちは様々なダンスの伴奏を行う(《マーズル・トーヴ》《フン・デル・フベ》《フベ・タンツ》《ハッラー・タンツ》)
「結合」段階	新婚の二人は一つの部屋でチキンスープ(<i>goldene yoykh</i>)を食べて断食を破る 宴会ではバドフンが招待客を席に着かせる 花婿がタルムードの引用を含むスピーチを行う バドフンはユーモラスな言い回しで招待客を楽しませ、招待客から花嫁花婿への贈り物の名前と価値を一つ一つ大げさに述べる 夜遅くなるとテーブルで祈りが唱えられ、ワインと共に七つの祝福(シェバ・ベラハー)が唱えられて宴会が終わる 招待客の大半は翌日早朝まで結婚式場にどまり、ダンスをする	音楽家たちは様々なダンス(《プロイゲス・タンツ》《ミツヴァ・タンツ》《ティシュ・ニグン》《パッチ・タンツ》《シュトック・タンツ》《シェール》《フレイラハ》等)を伴奏する
	翌日、日が昇るとバドフンが親と子の別れに関する「別れの祝福」を述べる	音楽家たちは《グーテ・ナハト》(おやすみ)や《ザイ・ゲズント》(さようなら)等の別れの音楽を演奏し、別れの悲しみを表現する 最後には《フレイラハ》《ホプケ》などを演奏し、人々を楽ししい気分にする (最後の曲として歌《エス・トート・ショーン》(日はもう昇った)を歌うという記述もある)

第3節 研究方法

クレズマー音楽の反復現象を分析するために以下の手順を行う。

- 1) 分析対象の14曲の旋律の採譜を行う。

装飾や変奏などを含めた記述的な楽譜を作成する。

- 2) 分析対象曲の旋律において、階層的な構造レベルを特定する。

作成した楽譜に基づき、各曲の旋律を「セクション」、「フレーズ」、「モチーフ」、「モチーフ要素」というレベル区分にしたがって分類する。

- 3) 四つの構造レベルごとに旋律分析を行う。

第3章の第1節ではセクションレベルの分析を行う。まずセクションレベルにおける構造を示す。その結果に基づき、各セクションの旋律線の形状と旋法を分析する。

第3章の第2節ではフレーズレベル、モチーフレベル、モチーフ要素レベルの分析を行う。分析対象の曲のセクションごとに、これら三つのレベルの構成とその構成の仕方が及ぼす効果について分析する。

- 4) クレズマー音楽の旋律に現れる反復パターン、およびそれが旋律の性格に与える作用を考察する。

第4章の第1節では、第3章の分析結果に基づき、分析対象曲に現れる反復の様式をフレーズ、モチーフ、モチーフ要素のレベルごとに整理する。次に第2節では、反復の様式に基づいて反復をパターンに分類する。そしてパターンごとに反復が旋律の力動的な性格に与える作用を明らかにする。

第4節 分析に用いる用語の整理

この節では分析に用いる様々な用語を整理する。

第1項 旋律の単位に関する用語

① 「旋律素材」

分析対象曲の旋律を形成する、旋律の断片のことを「旋律素材」と呼ぶ。

② 旋律素材の区分：「セクション」、「フレーズ」、「モチーフ」、「モチーフ要素」

本論文では対象曲（演奏）の旋律を形作る旋律素材を、四つの異なる階層的レベルの単位に分解する。四つのレベルとは大きい順から「セクション」「フレーズ」「モチーフ」「モチーフ要素」である。

「セクション」は、拍節的なクレズマー音楽の曲を構成する、「部分」のことであり、従来、研究者たちの間でセクション、パート、センテンスなど様々な用語で呼ばれてきた。本研究では研究者や演奏家の間で最も広く用いられているセクションという語を用いる。本研究においては、一つの演奏の中で現れる順番に応じて、各セクションを大文字のアルファベット（A、B、C...）を用いて表記する。演奏の中でセクションの区切りを判断する基準は、「前後の旋律とは独立した動きを形成していること」と「終止形（全終止が殆どであるが、半終止の場合もある）を持つこと」である。また通常、各セクションは全体が連続して反復されるが、連続して反復されない場合もいくつか存在する。

「フレーズ」は「セクション内の旋律の流れを自然に区切った時にできる旋律のまとまり」を意味する。また「モチーフ」は「固有の音楽的意味を持つ、曲を構成する最小のまとまり」を意味する。そして「モチーフ要素」とは「モチーフを構成する要素で、反復という観点で意味を持つ最小の音のまとまり」を意味する。

分析や考察の説明の中や、譜例の中では便宜上、「フレーズ」を P、「モチーフ」を M、「モチーフ要素」を m という記号で表す。例えば「A セクションを構成する 2 番目のフレーズ」は「PA2」と表す。「モチーフ」及び「モチーフ要素」は一つの曲（演奏）内では通し番号を付与して識別する。例えば、その曲の中で 3 番目に現れるモチーフは「M3」、5 番目に現れる要素は「m5」と表す。また楽譜内では「フレーズ」は大括弧：[]、「モチーフ」は上枠、「モチーフ要素」は四角形で囲むことで、その該当する範囲を示す。ここで分析対象曲の一つである、ハリー・カンデル楽団のマーズル・トーヴの A セクションを取り

上げる(譜例2-4-1)。このセクションを構成する四つのフレーズをそれぞれPA1、PA2、PA3、PA4と表し、該当する旋律部分を大括弧：[]で括る。またそのうちPA4を構成する二つのモチーフをそれぞれM5、M6と表し、該当する旋律部分に上枠をつける。更にM6を形成するモチーフ要素m1を四角形で囲んでいる。また旋律が基づいている旋法を、旋律の諸音の関係から判断し、旋法名を示している。

譜例 2-4-1 ハリー・カンデル楽団のマーズル・トーヴのAセクション

PA1

M1 M2 M3

PA2

M1 M2 M4

PA3

M5 M2 M3

PA4

M5 M6

m1 m1

(D Mogen Ovos)

③ 旋律素材の音進行「上行／下行／水平」

本論文では旋律素材の性質を表すために、音進行を示す上行、下行、水平という用語を用いる。例えばフレーズ内で上行の動きが中心的となる場合「上行フレーズ」、モチーフ内で下行の動きが中心となる場合「下行モチーフ」、また要素内で始めと終わりの音高が変化しない場合「水平要素」などと表現する。

第2項 反復に関する用語

① 「反復」と「繰り返し」

本論文では、「反復」は一つの演奏の中で旋律素材が連続して繰り返されることを指し、「繰り返し」は一つの演奏の中で旋律素材が連続または離れて繰り返されることを指す。そのため「反復」は「繰り返し」の中に含まれる。また旋律素材が離れて繰り返される場合に「再出現」も合わせて用いる。

② 「変形」

ある旋律素材が一部の形(音の動き)を変えて反復する時、その変化した現象を「変形」

と呼ぶ。ただし二つの旋律素材を比べたとき、旋律の輪郭が同じ場合は変奏と判断し「変形」とはみなさない。旋律の輪郭が同じ二つの旋律素材は、リズム変化や音高変化が伴っていることが多いが、その場合は一旦同じものとみなした上で、細部の変化について個々の事例で説明を加える。

③ 「変形反復」

ある旋律素材が反復される時、基本となる旋律素材をそのまま形を変えずに反復することを「同一反復」、一部形（音の動き）を変えて反復することを「変形反復」と呼ぶ。

例えば下の譜例 2-4-2 に示したマックス・レイボヴィッツ楽団によるマーズル・トーヴの曲の一部（C セクション）では、前半フレーズ：PC1 が後半フレーズ：PC2 で「変形反復」されているとみなす。ここでは共通の M10 を持つが、M11 が M12 に変形している。

譜例 2-4-2 マックス・レイボヴィッツ楽団によるマーズル・トーヴの C セクション

The image shows a musical score for a C-section. It is divided into two phrases, PC1 and PC2. PC1 contains four measures labeled M10, M11, M11, and M10. The intervals between notes are m8, m8, m9, and m10. PC2 contains four measures labeled M10, M10, M12, and M12. The intervals between notes are m8, m8', m11, and m7. The title 'D Ahava Rabbah' is written below the notation.

④ 「同音高反復」、「上行反復」、「下行反復」

ある旋律素材が反復される時、旋律素材全体の音高を変えずに反復することを「同音高反復」、音高を上げて反復することを「上行反復」、音高を下げて反復することを「下行反復」と呼ぶ。

第3項 旋律線とその形状に関する用語

旋律線とは、旋律上の音の高低が作り出す動きの性質を表すものである。本論ではその形状を表すため、「上行形」、「下行形」、「水平」、「山形」、「波形」、「谷形」という用語を用いる。「上行形」は3度以上の音程で上行する旋律の動きを指し、「下行形」は3度以上の音程で下行する旋律の動きを、「水平形」は音高の近い音を連続する動きを指す。「山形」は3度以上の音程で上行した後3度以上の音程で下行する旋律の動きを指す。「谷形」は「山形」の逆である。「波形」は一定の音域内で上下する動きを指す。

第4項 旋法に関する用語

① 旋法とその表記

旋法とはクレズマー音楽の旋律が基づいている体系であり、一つの中心音とその中心音との間に特定の音程関係を持つ諸音からなる。本論では第1章で述べたホロヴィッツの旋法の定義とその名称に基づき、分析対象曲の旋律を5種類の旋法で説明する。すなわち「アハヴァ・ラボ旋法 *Ahava Rabbah mode*」「ミ・シェベラフ旋法 *Mi Sheberach mode*」「モゲン・オヴォス旋法 *Mogen Ovos mode*」「アドノイ・モロフ旋法 *Adonoy Moloch mode*」、そして「イシュタバフ旋法 *Yishtabach mode*」である。最後のイシュタバフ旋法は、分析対象曲では主旋法として現れることはなく、モゲン・オヴォス旋法に基づくセクションで一時的に出現している。本文中では、その旋律が基づく旋法を示すために、中心音の音名（アメリカ・イギリス式表記）と旋法名を合わせて表記する。例えばD音を中心音とするアハヴァ・ラボ旋法の場合、「D アハヴァ・ラボ旋法」と表記する。また譜例中では旋法名をアルファベット（斜字にしない）にして表記する（例えば「D *Ahava Rabbah*」など）。譜例では、段を超えて同じ旋法が継続するときには旋法名を括弧に入れて表記する。

② 「転旋」と「主旋法」

転旋とは *modulation* の訳であり、一つの曲（演奏）の中で、ある旋法から別の旋法に変化することを指す。分析対象曲ではセクション間セクション内で転旋が起こる。クレズマー音楽の転旋には、ルビンが「旋法の並列」と「旋法の交換」として示しているように、旋律の中心音が変化するものと、中心音は同じままだが中心音とほかの諸音との間の音程関係が変化するものがある。これらをまとめて「転旋」と呼ぶ。またホロヴィッツの定義（第1章第3項を参照）に基づき、ある曲（演奏）の中で最初に現れ、他の旋法より比較的長い間用いられる旋法を、特に「主旋法」と呼ぶこととする。

③ 「中心音」と「主和音」

旋法の音階の最初の音のことを「中心音」と呼ぶ。分析では、すべての旋律が「中心音」に帰着する動きを示しており、分析対象曲に現れるセクションの総数44のうち、1例を除くすべてのセクションが中心音で終わっている。またその中心音の上に構築される三和音を「主和音」と呼ぶ。

第3章 クレズマー音楽の旋律構造の分析

第3章ではセクション、フレーズ、モチーフ、モチーフ要素という四つの構造レベルの反復に着目し、分析対象の14曲（演奏）の旋律構造を分析する。まず第1節では、セクションにおける構造を分析する。次に第2節ではセクションよりも小さい、フレーズ、モチーフ、モチーフ要素の各レベルにおける構造を分析する。

第1節 セクションレベルでの構造分析

第1節では各分析対象曲におけるセクションの構造を分析する。そのうちカレ・バゼツンの2曲はセクションを持たないため、第1節の分析では除外する。各セクションはそれぞれ特有の性格を持っており、演奏全体の中で構造的な意味を持つと考えられる。そこで各セクションの旋律線の形状に注目し、セクションの反復によって作られる旋律形状について考察する。

第1項 各曲のセクション構成について

ここでは一つの曲（演奏）におけるセクションの構成について事例を挙げて説明する。図3-1-1はハリー・カンデル楽団（以下「カンデル」）のフン・デル・フペである。この曲の流れは、図中で左上から下に向かい、その後、右上から下へ続く。この曲は三つのセクション（A、B、Cセクション）の組み合わせから構成されている。図の中では、各セクションを四角の形で囲み、冒頭にセクション名と出現順を付けて示している。この図からわかるように、各セクションは2回ずつ反復され、曲全体で「AABBCCAABBCCA」の順で演奏される。すなわち「AABBCC」を反復の単位として2回繰り返し、最後にAセクションに戻って終わるというセクション構成であることがわかる。ただし各セクションは全く同じ形で反復されている訳ではなく、前後のセクションとの自然な繋ぎを作るため適宜、セクションの終わりや初めで旋律を変えていることが多い。また曲（演奏）を終わらせるために、曲（演奏）の最後の旋律の動きが変化している。

図 3-1-1 カンデルのフン・デル・フペにおけるセクション構成

The image displays a musical score for 'Kandel's Fun der Fuppe'. It consists of 15 sections, each represented by a musical staff. The sections are labeled as follows: A1, A2, B1, B2, C1, C2, A3, A4, B3, B4, C3, C4, and A5. Each staff shows a sequence of notes and rests, indicating the melodic and rhythmic structure of each section. The sections are arranged in two columns, with A1 through C2 on the left and A3 through A5 on the right.

上の例にしたがって対象曲 12 曲のセクション構成を分析した結果を以下に示す。表 3-1-1 は各曲のセクション構成と、反復の単位を示している。

表 3-1-1 分析対象曲 12 曲のセクション構成

ジャンル	演奏団体	セクション構成	反復の単位	パターン
Mazel Tov	Kandel	AABBAABBAABBA	AABB	①
	Leibowitz	AABBACCAABBA	AABB, ACC	②
	Schwartz	AABBCCAABBCCAA	AABBCC	①
Fun Der Khupe	Elenkrig	AABBCCAABBCCAA	AABBCC	①
	Hochman	AABBCCAABBCCAABBC	AABBCC	①
	Kandel	AABBCCAABBCCA	AABBCC	①
Mitzve Tanz	Hochman	AABBCCBAABB	AABB, CCB	②
	Schwartz	AABBCCAABBCCAABBCA	AABBCC	①
	Shryer	Intro, AABBCCB'B'AABBCCB'B'A	AABBCCB'B'	①
Broyges Tanz	Kandel	AABBAABB-CCDEEFFEE-CCDEEFFED-C	AABB, CCDEEFFEE	③
	Sandler	Intro, AB-CCDDEEF-CCDDEEF	CCDDEEF	③
	Tarras	AABBACCAABBA	AABBA, CC	②

上の表から、対象曲 12 曲のセクション構成について以下のことがわかる。

- 1) 分析対象曲（演奏）は三つのセクションで構成されることが多い（12 曲中 9 例）。
- 2) すべての曲でセクションの反復があり、その反復には規則性が存在する。表中の「反復の単位」はその規則性を示したものである。
- 3) 反復に注目すると、各曲のセクション構成は以下の 3 種類のパターンに分類できる（それぞれのパターンは表中の①②③で示す）。
 - ① 全セクションで反復の単位が構成され、その単位が 2 回以上繰り返されるもので、12 曲中 7 曲で見られる。例えばシュワルツのマーズル・トーヴでは、曲を構成する三つのセクションにより反復の単位が作られ（「AABBCC」）、それが 2 回反復され（「AABBCC」「AABBCC」）、最後に A に戻る（「AABBCC」「AABBCC」AA）。このようなパターンでは（A セクションの出現頻度が高く、全体の中で中心的な位置づけになるものの）基本的にすべてのセクションが均等に現れる。
 - ② C セクションを曲（演奏）全体の構成の中央に置き、前後を A と B の 2 セクションの反復で構成するもので、12 曲中 3 曲で見られる。例えばタラスのブロイゲス・タンツでは、まず「AABBA」が現れ、次に「CC」、その後再び「AABBA」が繰り返される。このような構成では C セクションの登場が構造的に重要な意味を持つと考えられる。このようなセクション構成の意味については曲ごとに異なると考えられ、それぞれについて後述する。
 - ③ 曲内のセクション構成をまとまりに分けることができるもので、12 曲中 2 曲で見られる。この例には、カンデルのブロイゲス・タンツとサンドラーのブロイゲス・タンツの 2 曲がある。ブロイゲス・タンツは、花婿と花嫁の双方の母親が互いに不信感を持って対立し、その後に和解するというストーリー性を持っている。このストーリー性が、このセクション構成と関係していると考えられる。カンデルの曲は A 及び B セクションが対立の場面を示し、C から F のセクションは和解の場面を示している¹。それに対しサンドラーの曲の構成に関する情報はないが、ここでは聴いた印象から判断し、A と B セクションが導入の場面、C から E セクションまでが対立の場面、F セクションで和解の場面が表現されていると想定している。
- 4) 大部分の曲（12 曲中 8 曲）は最初のセクション（A セクション）で終わる。このことから A セクションはその曲の構造上で最も重要な位置にあり、その曲を最も特徴

¹ Henry Sapoznik and Pete Sokolow, *The Compleat klezmer*. Cederhurst, N.Y.: Tara Publications, 1987, p.67.

づけるセクションだと考えられる。したがって B や C などの他のセクションは A セクションとの関係の中で分析や考察を行うことが適切であると思われる。A セクション以外で終わるのはカンドルのブ洛伊ゲス・タンツ、サンドラーのブ洛伊ゲス・タンツ、ホフマンのミツヴァ・タンツとフン・デル・フペの 4 曲である。

第 1 項では分析対象曲 12 曲の旋律構造を、セクションの反復という点から整理した。そして分析対象曲（演奏）のセクション構成には、3 種類のパターンが存在することを明らかにした。続く第 2 項では、これらのセクション構成が旋律構造上で持つ意味について考えるために、各セクションの旋律線の形状に着目して分析する。

第 2 項 各セクションの旋律線の形状についての考察

第 2 項では、分析対象 12 曲の各セクションの旋律線の形状を分析する。まず各曲の基本的構成を示したうえで、セクションごとに旋律線の形状を、第 2 章第 3 節で述べた五つの形（山形、上行形、下行形、波形、谷形）で捉え、その大きさや繰り返し、また旋律における音高の頂点やその他の特徴的な動きに注目して記述する。

3-1-2-1 マーブル・トーヴ カンドル

カンドルのマーブル・トーヴは二つのセクション(A、B セクション)で構成され「AABB」を反復の単位として 3 回繰り返す、最後は A セクションで終わる。全体の構成は「AABBAABBAABBA」である。B セクションは A セクションを 3 度上げて反復したものであり、「AABB」という反復単位は、旋律の動きが同一のまま、音高を 3 度上下して交替するという構成になっている。

A セクションの旋法はセクション全域に渡り D モゲン・オヴォス旋法である。A セクションは徐々に形が変わっていく四つの山形の旋律線(①~④)で構成される(図 3-1-2)。最初の旋律:①は、低い第 5 音(A3)から始まり第 5 音(A4)まで上行し、中心音(D4)へと下行する。2 番目の旋律:②は①と前半部が同じであるが、後半部の音高を上げて第 5 音(A4)で終わっている点で変化している。また 3 番目の旋律:③は、前半部が第 5 音(A4)で始まり中心音(D5)まで上昇している点で変化しており、後半部は①と同様の動きであ

る。そして最後の旋律：④は①～③に比べて音域が狭く、中心音（D4）から順次進行で上がり、第5音（A4）から中心音に下がる山形の旋律線を作り、終止感を生んでいる。このようにAセクションは①の山形の旋律線を基本にして繰り返していること、②と③の旋律線は②が上行、③が下行の形となっており、両者でより大きな山形の旋律線を作っていること、またセクション全体の音高の頂点は③の前半部に作られていることが分かる。

BセクションはAセクションの反復である。Bセクションの①～③の旋律線はそれぞれ対応するAセクションの旋律線の音高を3度上げて繰り返したものである。最後の旋律：④はAセクションの④を同音高で反復したものである。

Bセクションの旋法は、音高を上げた部分がFアドノイ・モロフ旋法に変化する。そして音高がAセクションと同じ4番目の旋律部分でAと同じDモゲン・オヴォス旋法に戻っている。Bセクションの冒頭でFアドノイ・モロフ旋法に変化し、主和音が短三和音から長三和音に変わることによって、セクション間の印象を変化させる効果を生んでいる。

図 3-1-2 カンデルのマーズル・トーヴの旋律線と旋法

The image displays musical notation for two sections of a piece. Section A, titled 'D-Mogen Ovos', consists of two staves. The first staff contains melodic lines ① and ②, and the second staff contains lines ③ and ④. Section B, titled 'F-Adonoy Moloch', also consists of two staves. The first staff contains lines ① and ②, and the second staff contains lines ③ and ④. A bracket labeled 'D-Mogen Ovos' spans the second staff of Section B, indicating a return to the D-Mogen Ovos mode for lines ③ and ④. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notes are connected by a continuous blue line, and the measures are separated by vertical bar lines.

この曲（演奏）のセクションは山形の旋律線が徐々に変形しながら反復することによって作られている。またAとBという二つのセクション間では、基本的な旋律の動きが保持されたまま、音高が3度上がり、明るい雰囲気を持つアドノイ・モロフ旋法に変わる。そしてこれらの二つの対照的なセクションが何度も交代することで、絶えず新鮮な印象を生み出している。

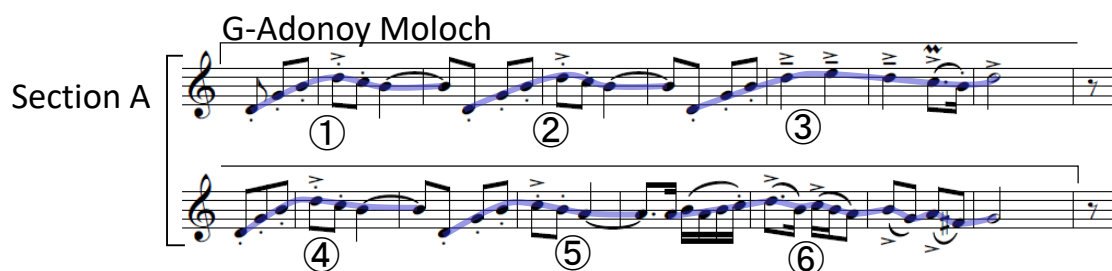
3-1-2-2 マーズル・トーヴ レイボヴィッツ

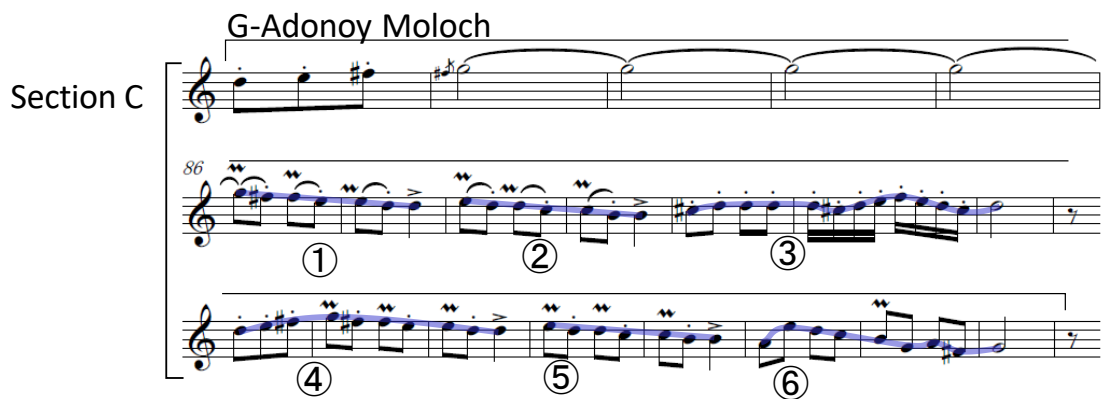
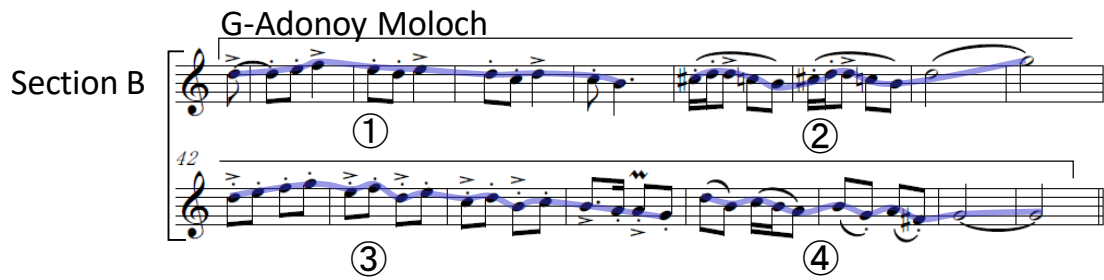
レイボヴィッツのマーズル・トーヴは三つのセクション（A、B、Cセクション）から成る。この曲（演奏）のセクション構成は、「AABBACCAABBA'」である。この曲（演奏）の旋法は全域がGアドノイ・モロフ旋法である。この曲（演奏）の旋律線は、Aセクションが上行を繰り返す山形、Bセクションは反復する下行形、Cセクションはフラットで長い高音部に続く緩やかな下行形というそれぞれ対照的な形式を持つ（図3-1-3）。

Aセクションは二つの山形の旋律線（①、②）の繰返しと、同じ旋律線が拡張される三つ目の山形：③で構成される。最初の山形：①は第5音（D4）から始まり第3音（B4）で終わる。これは同音高で繰り返され、2番目の山形：②を形成する。3番目の山形：③は①、②と同様、第5音（D4）から始まるが後半部が変形して持ち上がり、高い第5音（D5）で終わる。Aセクション後半部の基本は前半の反復であり、4番目の旋律線：④は最初の旋律線：①の同音高の繰返しである。5番目の山形：⑤は他と同様、第5音（D4）から始まるが後半部の音高が2度低くなり第2音（A4）で終わる。最後の山形の旋律線：⑥は下行部分を持ち、中心音（G4）で終わる。

Bセクションの旋律線は下行形を基本とする。まず、短い3度上行と長い5度下行を持つ下行形：①から始まり、波形：②、下行形：③、下行形：④と続く。最初の下行形：①は第5音（D5）から始まり第3音（B4）で終わる。2番目の旋律線：②は第4音（C#5）から始まり上下の動きを繰り返した後、高い中心音（G5）へ向かって上行する。3番目の旋律線：③は①と同様に第5音（D5）から始まるが、長い下行を経て中心音（G4）で終わる。最後の下行形：④は他と同様に第5音（D5）から始まる。そして上下に揺れながら下行し、中心音（G4）で終わる。Bセクションの旋律線は②の前打音的な役割を果たすC#5を除き、すべて第5音（D5）から始まっている。

図3-1-3 レイボヴィッツのマーズル・トーヴの旋律線と旋法





C セクションは冒頭に 4 小節のシグナル部を持つ。シグナル部より後の部分は B セクションに類似し、下行形、波形、下行形、下行形の旋律線からなる。また曲（演奏）のセクション構成上からも C と B セクションと同様の役割を持つと考えられる。

シグナル部は第 5 音（D5）から始まり高い中心音（G5）まで上昇する。その後、高い中心音（G5）から第 5 音（D5）へ向かう下行形：①が現れる。この下行形は 3 度音高を下げて繰り返され：②、その後に第 5 音（D5）を囲むように動く波形：③が続く。その後、第 5 音（D5）から始まり高い中心音（G5）に到達した後、第 5 音（D5）に下がる下行形：④が現れ、その後半部分の下行形が音高を 3 度下げて反復される：⑤。最後の旋律線：⑥は第 2 音（A4）から 5 度跳躍上行した後、中心音（G4）に向けて下がる。この旋律線：⑥の後半部は A セクションの⑥、及び B セクションの④と同一の旋律を持つ。

この曲（演奏）の旋律線の動きをまとめると、

- 1) A セクションは上行形（上行を主とする山形）の旋律線を繰り返し、3 回目で展開する動きを持つ。
- 2) B セクションは下行形が基本であるが前半の終わりに波形の部分を持つ。
- 3) A 及び B セクションはそれぞれ上行形と下行形という対照的な旋律線を持っている。
- 4) C セクションは冒頭にシグナル部を持つが、その後の旋律線は B セクションと類似

している。

5) この曲は反復により、A、B セクション、または A、C セクションの間の対照的な旋律線が交替する構成を持つ。

3-1-2-3 マーズル・トーヴ シュワルツ

シュワルツのマーズル・トーヴは三つのセクション（A、B、C セクション）から成る。曲（演奏）のセクション構成は、‘AABBCCAABBCCAA’である。旋法は A セクションが D アハヴァ・ラボ旋法、B セクションは G モゲン・オヴォス旋法で、終わりの部分で G ミ・シェベラフ旋法に転旋する。C セクションは D アハヴァ・ラボ旋法である。

A セクションの旋律線は中心音（D4）から始まり中心音（D4）で終わる下凸を持つ波形：①で始まる。この波形は音高を3度上げて繰り返される：②。この繰り返し時、波形：②の後半部は上方へ変形し、第5音（A4）まで上がる。三つ目の旋律線：③は第5音（A4）から始まり、後半の下行形と共に小さい山形を作っている。4番目の旋律：④は3番目の旋律：③の音高を3度下げて反復する形である。①から④までの部分で、初めの波形の上行反復（①、②）とそれに続く山形（③、④）の下行反復で大きな山形の旋律線の形成が見られる。

図 3-1-4 シュワルツのマーズル・トーヴの旋律線と旋法

The image displays a musical score for 'Mazur-Tov' by Schwartz, organized into three sections: A, B, and C. Each section is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. Section A, titled 'D-Ahava Rabbah', spans measures 1 to 17. It features six numbered melodic lines: ① (measures 1-4), ② (measures 5-8), ③ (measures 9-12), ④ (measures 13-16), ⑤ (measure 17), and ⑥ (measures 18-21). Section B, titled 'G-Mogen Ovos', spans measures 22 to 48. It features four numbered melodic lines: ① (measures 22-25), ② (measures 26-29), ③ (measures 30-33), and ④ (measures 34-37). Section C, titled 'D-Ahava Rabbah', spans measures 49 to 63. It features four numbered melodic lines: ① (measures 49-52), ② (measures 53-56), ③ (measures 57-60), and ④ (measures 61-63). The score includes measure numbers 9, 17, 49, and 63. The melodic lines are connected by blue lines, indicating the flow of the melody across the sections.

A セクションの最後には比較的短い山形の旋律線：⑤、⑥が反復されている。以上、A セクションは、①②、③④、⑤⑥と、すべての旋律線が 2 回ずつ繰り返されて全体が構成されている。

B セクションは四つの旋律線を持つ。最初の旋律線：①は中心音（G4）から高い第 5 音（D5）まで 5 度上がる上行形を作る。2 番目の旋律線：②は第 5 音（D4）から始まり跳躍上行した後、一オクターブ上の第 5 音（D5）から中心音（G4）に向けて下行し、その後第 2 音（A4）に上がり終止する。後半の旋律線（③、④）は前半部の旋律線（①、②）を変形反復したものである。3 番目の旋律線：③は最初の旋律線：①の音高を 2 度上げ、すべて順次進行で動く 5 度の上行形である。4 番目の旋律線：④は②の冒頭の跳躍上行を省いた下行形を繰り返したものであり、それに続いて再び第 5 音（D5）から中心音（G4）への下行形が現れる。この 5 度下行を 2 回連続することにより中心音（G4）へ落ち着く終止感が強められていると思われる。以上、B セクションは①②と③④によって作られる山形の旋律線を変形を加えて繰り返す構成になっている。

C セクションは四つの旋律線（①~④）を持つ。旋律線：①は第 5 音（A4）から始まり中心音（D4）へ下行する。②の旋律線は中心音（D4）から波打ちながら高い中心音（D5）へ上がる波形である。続く後半部では、最初の旋律線（①）の変形反復：③の後に、山形の旋律線：④が組み合わさっている。④は低い第 6 音（B3）から始まり第 4 音（G4）まで上行した後、中心音（D4）へ下行して落ち着く。

以上、シュワルツのマーズル・トーヴの旋律の動きをまとめると、

- 1) A セクションには波形や山形の旋律線を持つ 3 組の反復が現れる。これらが組み合わさってセクション全体で大きな山形の旋律線を形成している。
- 2) B セクションは前半部の山形の旋律線を後半部で変形反復し、それぞれ大きな山形の旋律線を持つ。
- 3) C セクションは下行形の旋律線を基本とし、その後に波形と下行形という形状の異なる 2 種の旋律線を組み合わせる構成を持つ。そしてセクション全体で大きな波形の旋律線を作っている。

この曲（演奏）はセクションの反復により、波形に上下する性質を保ちながら作られた大きな山形と波形の旋律線を繰り返す。そして最後は山形の A セクションへ戻って終わる。

3-1-2-4 フン・デル・フペ エレンクリッグ

エレンクリッグのフン・デル・フペは三つのセクション（A、B、C セクション）を持つ（図 1-3-4）。セクションの構成は「AABBCCAABBCCAA'」である。この曲（演奏）の旋法は A モゲン・オヴォス旋法と E アハヴァ・ラボ旋法であり、それらを交互に繰り返している。

A セクションの旋法は A モゲン・オヴォス旋法で始まり、後半は E アハヴァ・ラボ旋法へ転旋する。最初の旋律線：①は第 5 音（E4）から始まり第 3 音（C5）へ上昇する上行形を作る。この旋律は 2 回連続して同音高で反復される：②。2 回目の反復：③の後に、中心音（A4）を囲むように上下する緩やかな下行形が続く。A セクションの後半は、前半を 2 度下げて反復する構造である。その後半部の最後で、旋法は A モゲン・オヴォス旋法から E アハヴァ・ラボ旋法へ変化する。ただし旋律：④、⑤、⑥の開始音は音高を下げず、旋律の中心音（E4）を維持している。

B セクションの旋法は A セクションの後半を引き継ぎ E アハヴァ・ラボ旋法で始まる。旋律線：①は中心音（E4）から順次上行を始め、高い第 2 音（F5）に至る。その後、第 6 音（C5）へ向けて順次下行する。B セクションの後半部は A モゲン・オヴォス旋法へ戻る。後半の旋律線：②は、第 2 音（B4）から始まり第 7 音（G4）を経由して中心音（A4）へ至る、谷形の終止形を作る。この旋律は直後に反復される：③。最後のフレーズで再び E アハヴァ・ラボ旋法へ転旋する。この部分の旋律線：④は第 7 音（D5）で始まる下行形であり、中心音（E4）で終わる。

C セクションの旋法は B セクションの最終部を引き継ぎ E アハヴァ・ラボ旋法である。旋律線：①は第 3 音（G4）から始まり第 5 音（B4）へ上昇した後、中心音（E4）へ下行し、再び第 3 音（G4）へ上昇する波形を作る。2 番目の旋律：②は中心音（E4）から上行し、第 5 音（B4）を頂点とする山形を作る。この旋律線は中心音（E4）で終わる。3 番目の旋律線：③は、最初の旋律線：①の同音高反復である。その後に②とは形が異なる、下降の旋律線：④が続く。この下行は第 7 音（B4）で始まり、中心音（E4）で終わる。

この曲（演奏）の旋律形は A セクションが上行形と山形、B セクションが高音域で緩やかな下行形と急な下行形、C セクションは波形というように、それぞれの旋律線の形状が対照を作っている。

エレンクリッグのフンデルフペの旋律線の動きをまとめると、

1) A セクションは、上行を連続反復し 3 回目の反復で拡張する構成を持つ。セクション後

半部は前半部の反復であり、全体で二つの山形を作る。

2) B セクションは全体で大きな山形の旋律線を形成する。セクション後半では谷形の旋律線の反復により、音の動きに変化が生まれている。

3) C セクションは同一の波形に続き、山形と下行形という異なる形状の旋律線を組み合わせた構成になっている。

以上、この曲（演奏）は山形の旋律を基調にし、中間部の波形の旋律で躍動感を作り出し、最後は山形の旋律線を持つ A セクションに戻って終わる。

図 3-1-5 エレンクリッグのフン・デル・フペの旋律線と旋法

The image displays three sections of a musical score in G major (one sharp). Section A, titled 'A-Mogen Ovoh' and 'E-Ahava Rabbah', consists of two staves. The first staff has notes ①, ②, ③. The second staff has notes ④, ⑤, ⑥, followed by triplets and a '3' marking. Section B, titled 'E-Ahava Rabbah' and 'A-Mogen Ovoh', also has two staves. The first staff has notes ①, ②, ③, ④ with Roman numerals ii, i, vii, vi above them. The second staff has notes ②, ③, ④ with a '3' marking. Section C, titled 'E-Ahava Rabbah', has one staff with notes ①, ②, ③, ④.

3-1-2-5 フン・デル・フペ ホフマン

ホフマンのフン・デル・フペは三つのセクション（A、B、C セクション）を持つ。この曲（演奏）のセクション構成は、「AABBCCAABBCCAABBCC'」である。曲（演奏）の最後は C セクションで終わる。主旋法は G#モゲン・オヴオス旋法であり、B セクションで B アドノイ・モロフ旋法へ転旋する。また C セクションの一部で G#ミ・シェベラフ旋法が出現する。

A セクションの旋律線：①は、第 5 音（D#4）から始まり 3 度上行（初めのみ 4 度上行）

し2度下行するという動きを繰り返しながら、第5音（D#5）へ音高を上げる。その後3度下行と3度上行を経て第5音（D#5）で終わる。2番目の旋律線：②は第4音（C#5）から始まり、3度上行と5度または3度下行を繰り返しながら第2音（A4）まで下がる。これら二つの旋律線（①、②）で大きな山形の旋律線を作っている。最後の旋律線：③は、第5音（D#4）から跳躍上行して第4音（C#5）まで上がると、その後中心音（G#4）まで下がる山形を作る。

Bセクションの旋法は、全域でBアドノイ・モロフ旋法となり、明るい雰囲気に一変する。旋律線：①は中心音（B4）から始まる。そして第5音（F#4）へ下がった後、第3音（D#5）へ上昇し再び第5音（F#4）へ下行する波形となる。この動きを反復しながら、この旋律線は、3小節目以降で4分音符を16分音符へ分割し、最後に第4音（E5）へ跳躍上行して、中心音（B4）へ向かう下行形で終わる。2番目の旋律線：②は最初の旋律線の冒頭2小節を、音高を2度下げて反復するが、この時、波形の最下部のみ音高が下がらず、第5音（F#4）のままである。そして波形の最後の第5音（F#4）から1オクターブ跳躍上行し、F#5の第5音から中心音（B4）へ向かう下行形を作る。このセクションは波型で水平な旋律線であるが、低い第5音（F#4）を除くと、旋律線①は4小節目のE5を頂点とする大きな山形と捉えられる。旋律線②も同様に、7小節目のF#5を頂点とする大きな山形ととらえる事ができ、①より②では音高の頂点が2度上がり、よりダイナミックな動きになっている。

図 3-1-6 ホフマンのフン・デル・フペの旋律線と旋法

Section A **G#-Mogen Ovos**

Section B **B-Adonoy Moloch**

Section C **G#-Mogen Ovos** **G#-Mi Sheberach**

C セクションの旋法は G#モゲン・オヴォス旋法で始まり、途中で G#ミ・シェベラフ旋法へ転旋する。旋律線：①は第 5 音 (D#5) から始まり、3 度下行、2 度上行を繰り返し第 7 音 (F#4) まで下行する。2 番目の旋律線：②は中心音 (G#4) から始まり、波形に動きながら全体としては山形を作る。3 番目の旋律線：③は①の反復と考えられるが、音高が 2 度上げられ、また 8 分音符が 16 分音符に分割されている。旋律線：③は第 6 音 (E5) から始まり第 4 音 (C#5) で終わる下行形を作る。4 番目の旋律線：④は、最初の旋律線：①と同様、第 5 音 (D#5) から始まり中心音 (G#4) で終わる下行形である。この③と④は前半の①と②に比べ下行の開始音が上げられており、かつ下行速度が速いことで終止感を強めているといえる。

この曲（演奏）の旋律線の動きをまとめると、

- 1) A セクションは同形の小さな旋律が音高を変えながら上行または下行反復され、全体で大きな山形の旋律を形成している。
- 2) B セクションは上下の細かい動きを反復する水平の旋律線を反復している。そして前半と後半でそれぞれ山形を作っており、後半の音高の頂点が 2 度高く、よりダイナミックな動きを作り出す。
- 3) C セクションの旋律は下行形の後に、山形と下行形という異なる動きの旋律線を組み合わせた構成になっている。

この曲（演奏）の旋律線の動きは、各セクションが山形、水平、下行という対照的な旋律線を作っている。

3-1-2-6 フン・デル・フペ カンデル

カンデルのフン・デル・フペは三つのセクション（A、B、C セクション）を持つ。この曲（演奏）のセクション構成は、「AABBCCAABBCCA'」である。曲（演奏）の最後は A セクションで終わる。この曲（演奏）の主旋法は C ミ・シェベラフ旋法であり、C セクションで C アドノイ・モロフ旋法へ転旋する。このため C セクションで主和音が短三和音から長三和音に変わり、明るい雰囲気になる。

A セクションの旋律線：①は中心音 (C5) から始まり第 5 音 (G5) まで上行する。次の旋律線：②は第 7 音 (Bb5) から中心音 (C5) へ向けて下行する。3 番目の旋律線：③は最初の旋律線：①の同音高反復である。4 番目の旋律線：④は 1 オクターブ上の中心音 (C6) から第 5 音 (G5) への下行を反復する。この時、1 回目の下行は 2 回目で順次下行に変わ

る。A セクションの後半の旋律線：⑤、⑥は最初の旋律：①、②の反復である。最後の旋律線：⑦は、第 7 音（Bb5）から第 5 音（G5）までの短い下行の後で、直前の下行（⑥）を、7 度から 8 度へ音程拡張して繰り返している。

B セクションの前半は高音域を水平に移行する旋律線：①を持つ。この旋律線：①は、高い中心音（C6）と第 5 音（G5）を往復する波形で構成される。2 番目の旋律線：②は、高い中心音（C6）から中心音（C5）まで 1 オクターブ下がる下行形を作る。3 番目の旋律：③は最初の旋律線を途中（高い第 4 音（F#5））まで繰返した後、第 5 音（G5）へ上がる。4 番目の旋律：④は最初の旋律の繰返しである。5 番目の旋律線：⑤は高い第 2 音（D6）と第 5 音（G5）の間を往復した後、下行する。この下行では高い第 3 音（E6）から第 7 音（B5）まで下がるが最後は 2 度上がって中心音（C6）で終わる。このセクションの旋律線：①はセクション A の④の旋律の前半部分の繰返しで作られている。また②、④、⑤は同様に、セクション A の④の後半部分と同形である。これから、B セクションは A セクションの④の旋律を反復・拡大して作られているとも言える。

図 3-1-7 カンデルのフン・デル・フペの旋律線と旋法

The image displays musical notation for three sections of a piece, each with numbered melodic lines. Section A, titled 'C-Mi Sheberach', shows lines ① through ⑦. Section B, also titled 'C-Mi Sheberach', shows lines ① through ⑤. Section C, titled 'C-Adonoy Moloch' and 'C-Mi Sheberach', shows lines ① through ⑤. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate specific melodic features and ornaments.

C セクションの旋法は C アドノイ・モロフ旋法で始まり、冒頭から A、B セクションとは異なる明るい雰囲気になる。そして終止部分で C ミ・シェベラフ旋法へ転旋する。旋律線：①は第 3 音（E5）から始まり、3 度上行した後、再び第 3 音（E5）に戻る。この 3 度の音域を持つ小さい山形は直後に反復され、旋律線：②を作る。その後の旋律線：③は、第 5 音から始まり、波形に動きながら最後は 1 オクターヴ上の中心音（C6）に上がる。その次の旋律線：④は、①の繰り返しである。最後に、第 6 音（A6）から中心音（C5）へ下がる下行形が現れる。

この曲（演奏）の各セクションの旋律の動きは以下のようにまとめることができる。

- 1) A セクションは山形の旋律線の反復から構成される。
- 2) B セクションは、A セクションの旋律の一部の繰り返しを軸に構成されており、高音域で下行形を繰り返す旋律線を作っている。
- 3) C セクションは 3 度の山形の後に、波形と下行形という異なる動きの旋律線を組み合わせた構成からなる。

3-1-2-7 ミツヴァ・タンツ ホフマン

ホフマンのミツヴァ・タンツは三つのセクション（A、B、C セクション）を持つ。この曲（演奏）のセクション構成は「AABBCCBAABB'」であり、C セクションの次に B セクションが 1 回現れることと、最後が B セクションで終わることが特徴として挙げられる。この曲（演奏）の主旋法は E モゲン・オヴォス旋法である。B セクションでは E モゲン・オヴォス旋法から G アドノイ・モロフ旋法、E イシュタバフ旋法へと転旋する。その後 E モゲン・オヴォス旋法へ戻り、C セクションでは G アドノイ・モロフ旋法へ転旋する。

A セクションの最初の旋律：①は階段状に音高を上げながら上行形を作る（図 1-3-7）。①は中心音（E4）から①オクターヴ上の中心音（E5）まで上がる。その後に下行の旋律：②が続き、中心音（E4）まで下行する。これにより、セクション全体では第 6 小節目の 1 拍目におかれた E5 を頂点とする山形の旋律線が作られる。

図 3-1-8 ホフマンのミツヴァ・タンツの旋律線と旋法

Section A

E-Mogen Ovos

Section B

E-Mogen Ovos G-Adonoy Moloch

E-Yishtabach E-Mogen Ovos

Section C

G-Adonoy Moloch

B セクションでは下行形が 4 回繰り返される。最初の下行形：①は第 3 音（G4）から始まり、第 4 音（A4）を経由して低い第 5 音（B3）まで下行した後、中心音（E4）へ上がる。この旋律線は音高を 3 度上げて反復され、2 番目の旋律線：②を作る。この反復時に E モゲン・オヴォス旋法から G アドノイ・モロフ旋法へ転旋し、印象が変化する。B セクション後半では第 3 の旋律線：③が続き、第 5 音（Bb）から始まり第 2 音（F）へ下がる。この下行形では第 5 音（B）と第 2 音（F#）がそれまでより半音低められて Bb と F になり、旋法が G アドノイ・モロフ旋法から E イシュタバフ旋法に変わっている。次に中心音（E4）から第 4 音（A4）へ上がり、その後第 2 音（F#）まで順次下行した後、再び第 4 音へ上がる波形の旋律線：④が続く。その後、③と全く同じ⑤の旋律線が現れ、それに続いて、中心音（E4）から始まり第 5 音へ跳躍して、最後は中心音で終わる山形の旋律線：⑥が現れる。この部分で第 5 音が Bb から B へと半音高くなり、E イシュタバフ旋法から E モゲン・オヴォス旋法へと戻る。また、この B セクションは中心音で終わる下行形が繰り返されるため旋律が中心音へ向かい、そこに落ち着くことにより終止感が強くなっている。

C セクションの旋法は全域で G アドノイ・モロフ旋法である。このセクション冒頭では

第3音（B5）のみで構成される水平なシグナル部：①を持つ。その後、第3音から中心音（G4）まで下がった後、第4音（C5）へ上がり第3音で終わる波形の旋律線：②が現れ、直後で繰返される（③）。続いて第2音（A4）と第5音（D5）の間に上下の動きを3回繰返す波形の旋律線：④が出現する。Cセクションは中心音ではなく第3音（B4）で終わっており、セクションの終止部分で常套的に見られる中心音への到達が現れていない。そのためCセクションの後にBセクションが続き、旋律に終止感を与えていると考えられる。

この曲（演奏）の旋律の動きは以下のようにまとめることができる。

- 1) Aセクションは反復しながら階段状に音高を上げる上行形と、その後の下行形からなり、全体で1オクターブの音域を持つ山形の旋律線を作っている。
- 2) Bセクションは下行形の繰返しから構成されるが、それらの下行形は細かく上下に揺れる波形の性質を伴っている。また前半に現れる二つの下行形と、後半に現れる二つの下行形では、前者が音高を上げて繰返すのに対し、後者は同音高で繰返すが下行形に続く動きが、波型と山形という異なる形状が続いている。
- 3) Cセクションの旋律線はAやBセクションと比較すると全体的な音域が高くなっている。このセクションでは水平の動きのシグナル部に続いて、4度音域内で動く波形の旋律線が現れる。

この曲（演奏）はAセクションにおける山形、Bセクションの下行形の連続、そしてCセクションにおける波形の動きという異なる旋律線の形状を持つ三つのセクションから構成されている。だが、どのセクションの旋律線も、細かく上下に揺れる波形の動きを一貫して保っている。

3-1-2-8 ミツヴァ・タンツ シュワルツ

シュワルツのミツヴァ・タンツは三つのセクション（A、B、Cセクション）を持つ。この曲（演奏）のセクション構成は、「AABBCCAABBCCAABBCCA'」である。最後はAセクションで終わる。主旋法はGアハヴァ・ラボ旋法でありBセクションの冒頭でFアドノイ・モロフ旋法に転旋し、明るい雰囲気へと変わる。

Aセクションの旋律は、波形と山形を組合せた旋律線を2回繰返す構成である（図1-3-8）。セクション前半の旋律線：①は、波形とそれに続く山形の動きからなる。セクション後半の②も波形と山形からなるが、山形の音高とリズムの点で変化している。①は中心音（G4）から始まり、前半部はこの音を中心に第7音（F4）と第2音の3度音域内で波形に動く旋

律線を作る。①の後半部では中心音（G4）からはじまり第4音（C5）を頂点とする山形を作る。旋律：②は①の繰り返しであるが、後半部が変形して、第6音（E4）からはじまり第3音（B4）を頂点とする山形となる。

B セクションの旋法はFアドノイ・モロフ旋法である。このセクションは下行から始まり最後が上行で終わる波形を2回反復する。波形：①は第3音（A4）で始まり、中心音（F4）の周りに展開され第5音（C4）へ下がった後、中心音（F4）へ上がって終わる。この波形：①は変形して反復され、旋律：②となる。さらに①の前半部のみが繰り返された旋律線：③が続く。その後、第5音（D5）から始まる下行形：④が現れる。この下行形ではAbが現れ、Gアハヴァ・ラボ旋法へ転旋して、中心音（G4）で終わる。

C セクションの旋法は全域がGアハヴァ・ラボ旋法である。セクションの前半はシグナル部：①に続き、下行形の反復：②の後に上行形：③が続く。シグナル部は第3音（B4）で始まり高い中心音（G6）まで上昇する。その後、第3音（B4）で始まり中心音（G4）で終わる下行：②が続く。上行形：③は中心音（G4）から第5音（D5）を経由し第4音（C5）で終わる。後半部は下行形：④の後に山形：⑤が続く。下行形：④は第3音（B4）から始まり第7音（F4）まで下行する。この下行（④）と直前の上行（③）で大きな山形を形成している。最後の山形：⑤は第6音（E4）から始まり、第4音（C5）を頂点とし中心音（G4）で終わる。

図 3-1-9 シュワルツのミツヴァ・タンツの旋律線と旋法

Section A **G-Ahava Rabbah**

Section B **F-Adonoy Moloch** **G-Ahava Rabbah(F-Ad)**

Section C **G-Ahava Rabbah**

この曲（演奏）の旋律の動きは以下のようにまとめることができる。

- 1) A セクションは波形の後に山形が続く旋律線が反復される。
- 2) B セクションの旋律線は、波形の旋律線が変化しながら 3 回繰り返され、3 回目で頂点を作る。
- 3) C セクションは下行形に続いて、上行形と山形という異なる形状の旋律線を組み合わせた構成を持つ。

この曲（演奏）は、各セクション共、波形の動きが強くダイナミックな旋律線を持つ。そして曲（演奏）の最後では山形の旋律で終わる A セクションへ戻ってくる。

3-1-2-9 ミツヴァ・タンツ シュライヤー

シュライヤーのミツヴァ・タンツは主な三つのセクション（A、B、C セクション）に加えて B セクションの変形である B' セクションを持つ。この曲（演奏）のセクション構成は、「AABBCCB'B'AABBCCB'B'A'」であり、最後は A セクションで終わる。主旋法は D アハヴァ・ラボ旋法であり C セクションで G ミ・シェベラフ旋法に転旋する。この曲は全体を通して「上行で終わる波形」の旋律線が支配的である。

A セクションの旋法は全域が D アハヴァ・ラボ旋法であり、水平部に続く波形の反復で構成される（図 3-1-10）。旋律線：①は第 5 音（A4）の反復で始まり、第 6 音（B4）から第 3 音へ下行した後、第 6 音（B4）へ上行し、第 5 音（A4）で終わる。この波形では第 5 音（A4）を中心として囲むように 4 度音域で上下に動いている。セクション後半部の旋律：②は①の音高を 3 度下げて反復したものである。ただし、②の最後では音高を 5 度下げて反復されている。

B セクションの旋律は下行（①または③）に上行（②または④）が続く形で谷形の旋律線を作っている。旋法は A セクション同様、全域が D アハヴァ・ラボ旋法である。①は A セクションの旋律：①の後端部の 3 小節目を繰り返したものであり、B セクションの旋律：②の後端部は同様に、A セクションの 4 小節目を繰り返したものである。図 3-1-10 中に示したように、この二つの旋律の間に新しい旋律を加えることで B セクションの旋律が作られていると考えられる。

図 3-1-10 シュライヤーのミツヴァ・タンツの旋律線と旋法

Section A D-Ahava Rabbah

Section B D-Ahava Rabbah

Section C G-Mi Sheberach

Section B' D-Ahava Rabbah

Cセクションの旋法はそれまでのDアハヴァ・ラボ旋法からGミ・シェベラフ旋法に転旋する。このセクションの旋律線は波形が支配的である。Cセクション前半の旋律：①は中心音（G4）で始まり、第3音（Bb4）を頂点とする山形である。第2の旋律：②は第2音（A4）で始まり、第3音（Bb4）と第6音（Eb4）の間の5度音域内を上下に動き中心音（G4）で終わる波形である。後半の旋律線：③は第2音（A4）で始まり、高い中心音（G5）を頂点とする、1オクターブの音域を持つ大きな山形を作っている。このようにCセクション前半と後半は共に類似した動きで始まるが、前半（①②）が5度音域内で動くのに比べ、後半③は8度まで音域を拡張している。

B'セクションはDアハヴァ・ラボ旋法へ戻る。旋律線は下行形の後に山形が続く形を反復する。下行形：①は第5音（A4）から始まり、中心音（D4）で終わる。②の山形は低い第6音（G3）から始まり第4音（G4）まで上がった後、中心音（D4）へ下行する。後半部の旋律（③、④）は前半の旋律（①、②）が変形して反復される。

この曲（演奏）の旋律の動きは以下のようにまとめることができる。

- 1) Aセクションは水平部の後に上行で終わる波形が続く旋律線が反復される。
- 2) BセクションはAセクションの旋律の一部を繰り返しを基にして作られ、全体で波形を作る。
- 3) Cセクションは波形が保たれながら、前半と後半で二つの山形を形成する。後半の山形は前半の山形よりも音域が拡張する。

4) B'セクションは下行の後に山形が続く旋律が反復される。

この曲（演奏）は各セクション共、波形の旋律線を基とし、セクション間で共通の動きを保持しながら新しい動きを追加する構成を持っている。

3-1-2-10 ブロイゲス・タンツ カンデル

カンデルのブロイゲス・タンツは、「怒り、あるいは不信感」を示す部分と、その後に来る「和解」を示す部分が繋がられているため、分析は二つの部分を分けて行う必要がある。

カンデルのブロイゲス・タンツは六つのセクション（A~Fセクション）から構成されている。曲（演奏）全体のセクション構成は、「AABBAABB-CCDEFECCEFFEC'」である。このうちAとBセクションが「怒りと不信」の部分で、Cセクション以降は「和解」の部分である。この二つの部分の間ではテンポ、曲調が大きく異なる。旋法はA、BセクションがDミ・シェベラフ旋法で、Cセクション以降はすべてDモゲン・オヴォス旋法である。

Aセクションは水平に近い波形で全体で緩やかな下行となっている。最初の旋律線：①は緩やかで後の旋律線：②はより急な動きとなっている（図3-1-11）。Aセクションの旋法はDミ・シェベラフ旋法である。旋律線：①は第4音（G#4）から始まり第5音（A4）の繰返しの後、第3音（F4）と第5音（A4）の間を3度音域内で上下に動き第3音（F4）で終わる勾配の緩やかな山形を作る。後半部：②は前半の旋律線を3度下で繰返しており、また冒頭の部分が4度上行して、より勾配の急な山形を作っている。

Bセクションの旋法はAセクションと同様、Dミ・シェベラフ旋法である。Bセクションの初めの旋律線：①は低い第5音（A3）と中心音（D4）の間を上下に動く波形の反復である。この反復により音高が上げられている。Bセクションの後半部：②はAセクションの後半部分の繰返しである。

Cセクション以降はテンポが速くなる。Cセクションの旋法はDミ・シェベラフ旋法からDモゲン・オヴォス旋法へ転旋する。このセクションの旋律線：①は「波形+山形」を二回反復する。波形の旋律は第2音（E4）で始まり第3音（F4）へ上昇した後、低い第5音（A3）へ下がり最後に中心音（D4）へ上がる。この旋律が反復された後に第2音（E4）から始まり第2音（E4）で終わる山形：②と、それに続く小さい山形の反復：③が現れ、波形を作る。その後に前半の旋律①が繰返され、4番目の旋律線：④が作られる。後半の旋律：⑤第2音（E4）で始まり中心音（D4）で終わる。このセクションの後半部は前半部分をそのまま繰返している。

D セクションの旋法は D モゲン・オヴォス旋法である。このセクションは「水平+下行形」を二回反復する。旋律線：①は第 5 音の反復の後、高い中心音 (D5) から第 3 音 (F4) へ下行する。①はもう一度同じ旋律が繰り返され、旋律線：②を作る。

E セクションの旋法は D モゲン・オヴォス旋法である。このセクションは「山形+下行形」を四回反復する。旋律線：①は第 3 音 (F4) で始まり第 5 音を頂点に第 3 音 (F4) へ戻る。その後、第 4 音 (G4) へ下がる下行形を繰り返す。この「山形+下行形」から成る旋律線：①は、山形部が同音高で反復される一方で、下行部は 3 度下がり、第 4 音 (G4) から中心音 (E4) へ向かう順次下行に置き換えられる。このセクションの後半の旋律線：③、④は前半部分の繰返しである。

F セクションの旋法も D モゲン・オヴォス旋法である。このセクションの旋律線は水平に近い波形である。最初の旋律：①は第 5 音 (A4) から始まり、第 6 音 (B4) を経て再び第 5 音に戻る。この動きは②で繰り返されるが、リズムが細分化される。また②の旋律線の一部のみが 2 回繰り返され、ほぼ水平の旋律線：③を形成する。

この曲 (演奏) は各セクションが前半と後半の旋律を繰り返す構成を持っている。この曲 (演奏) の旋律の動きは以下のようにまとめることができる。

- 1) A セクションは水平に近い波形の反復で構成されている。前半と後半で二つの緩やかな山形を作り、後半では音域がより拡大する。
- 2) B セクションは、前半が波形の反復、後半が山形で構成される。
- 3) C セクションは上行で終わる波形の反復と山形の組み合わせを反復する。
- 4) D セクションは水平と下行形からなる動きを二回反復する。
- 5) E セクションは山形+下行形の旋律が繰り返される。
- 6) F セクションは 2 度の音域で動くほぼ水平の旋律線を繰り返す。

この曲 (演奏) は A、B セクションと C 以降のセクションが別々に繰り返される。A 及び B セクションの旋律線は、波形ではある上下動が少ない緩やかな形状である。C 以降の各セクションは波形が支配的であるダイナミックな旋律線を持っている。

図 3-1-11 カンデルのブロイゲス・タンツの旋律線と旋法

The image displays six musical sections, labeled Section A through Section F, each with a title and a corresponding melody line. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The sections are as follows:

- Section A:** Titled "D-Mi Sheberach". It consists of two measures, labeled ① and ②. A blue line traces the melodic contour across the notes.
- Section B:** Titled "D-Mi Sheberach". It also consists of two measures, labeled ① and ②, with a blue melodic line.
- Section C:** Titled "D-Mogen Ovos". It consists of five measures, labeled ① through ⑤. A blue line traces the melodic contour.
- Section D:** Titled "D-Mogen Ovos". It consists of two measures, labeled ① and ②, with a blue melodic line.
- Section E:** Titled "D-Mogen Ovos". It consists of four measures, labeled ① through ④, with a blue melodic line.
- Section F:** Titled "D-Mogen Ovos". It consists of three measures, labeled ① through ③, with a blue melodic line.

3-1-2-11 ブロイゲス・タンツ サンドラー

この曲（演奏）は六つのセクションで構成される。曲（演奏）のセクション構成は「AB-CCDEEFC'CDEEF'」である。サンドラーのブロイゲス・タンツは演劇のための曲をアンサンブル用に編曲したものである。この曲（演奏）を音楽的特徴から考えると、AとBセクションは母親たちの出会いの場面であり、CからEセクションが「怒り」の部分、Fセクションが「和解」の部分であると推定できる。BとCセクションの間では拍子が3拍子から2拍子に変わり、伴奏のみによる前奏が挿入され、曲調が大きく変わる。またCからEセクションとFセクションの間では、テンポが急に速くなり、旋法や旋律線の形状も大きく異なる。セクション構成はA、Bセクションの後、CからFセクションがCCDEEFのパターンで反復される。旋法はA、Bセクションではアドノイ・モロフ旋法、アハヴァ・

ラボ旋法、ミ・シェベラフ旋法が出現する。セクション C 以降ではミ・シェベラフ旋法、モゲン・オヴォス旋法、アドノイ・モロフ旋法、アハヴァ・ラボ旋法が用いられる。

A セクションは上行形を反復し、3 回目で拡大するという形を繰り返す（図 1-3-12A）。前半の旋律：①は中心音（G4）で始まり、高い第 5 音（D5）へ上行する。2 番目の旋律：②は①の反復である。三つ目の旋律：③は、高い第 7 音（F5）へ到達した後、高い第 5 音（D5）へ下がる。旋律線：③は、最後に高い中心音（G5）と第 5 音へと動く。A セクションの後半は、C アドノイ・モロフ旋法へ転旋する。そしてその旋律線：④、⑤は高い中心音（C5）から始まる、これらの旋律：④、⑤は前半部の旋律（①、②）の 4 度音高を上げた反復で作られる。後半部の 3 回目の上行：⑥では高い第 5 音（A5）まで上昇した後高い中心音（D5）へ向けて下行し、大きな山形を作る。3 回目の上行の途中で第 4 音が半音上がり C アドノイ・モロフ旋法から D アハヴァ・ラボ旋法へ転旋する。

図 3-1-12A サンドラーのブロイゲス・タンツの A、B セクションの旋律線と旋法

Section A

G-Adonoy Moloch

C-Adonoy Moloch

D-Ahava Rabboh

Section B

G-Ahava Rabboh

D-Ahava Rabboh

G-Mi Sheberach

B セクションは A セクションとは対照的に下行を反復し、3 回目で変形、拡張する動きを二回繰り返す。B セクションの旋法は G アハヴァ・ラボ旋法で始まり、前半部の途中で D アハヴァ・ラボ旋法、後半部で G ミ・シェベラフ旋法へ転旋する。旋律線：①は第 6 音（E5）から始まり第 3 音（B4）へ下がる下行形の反復で作られる。①は繰返し反復され、その 3 回目の出現（③）時に下行形の後半部が上方へ拡大され緩やかな山形をつくる。B

セクションの後半部は、前半の旋律の音高を3度下げた反復で作られる。ただし各旋律形(①、②、③)の後半の下行部分は変形しており、かつ最終部分も下行を強め、中心音(G4)で終わっている。

このA、Bセクションは反復パターンが同一で旋律線の動きが逆であり、両者が対になって全体で大きな山形を形成していると言える。

Cセクションの旋法は全域でGミ・シェベラフ旋法である。旋律線：①は高音域での水平+下行形であり、高い中心音(G5)を繰り返した後、第5音(D5)まで低下する(図3-1-12B)。セクションの最後に山形：②を作る。

Dセクションの旋法はCセクションと同じく全域でGミ・シェベラフ旋法である。旋律線：①は第4音(C#5)から始まり、2度の短い下行の後、第5音(D5)から第3音(B4)への順次下行を繰り返す。この連続する三つの下行が同音高で繰り返され、旋律：②と③を作る。これらは全体で水平の旋律線を作る。旋律線：③では下行が拡張されるが、直後に高い中心音(G5)に向けた上行形が続く。Dセクションの後半の旋律：⑤~⑧は、前半部(①~④)の同音高反復で作られる。最終部のみ上行が下行形へ変形され、中心音(G4)で終わる。

図3-1-12B サンドラーのブロイゲス・タンツのC、D、Eセクションの旋律線と旋法

Section C: G-Mi Sheberach

Section D: G-Mi Sheberach

Section E: G-Mogen Ovps and D-Ahava Rabbah

E セクションは G モゲン・オヴオス旋法と D アハヴァ・ラボ旋法を交互に繰り返す。最初の旋律線①は第 3 音 (B4) から始まり中心音で終わる、水平+下行形を作る。この旋律が音高を変えながら繰り返され、前半部で 3 回 (②~④)、後半部で 2 回 (⑤~⑥) 出現する。前半部では 2 度上行反復の後、3 度下行反復し、後半部は 2 度上行反復である。セクション全体では谷形の旋律形を作っている。これは高音域で始まる F セクションとの繋がりのためと考えられる。これにより E セクションの前半と後半では、冒頭に同じ動きを共有しながらも、それに続く動きの方向が対照を作っている。

図 3-1-12 C サンドラーのブロイゲス・タンツの F セクション の旋律線と旋法

F セクションは途中で G アドノイ・モロフ旋法から G アハヴァ・ラボ旋法へ転旋する (図 3-1-12 C)。また F セクションでテンポが急に上がる。旋律線：①は高い第 7 音 (F5) から同第 5 音 (D5) へ向かう順次下行を 3 回、同音高で反復した後、高い第 3 音 (B6) へ上昇する。その後、順次下行の反復部分が繰り返され、次の旋律：②を作る。この繰り返しの後で G アハヴァ・ラボ旋法へ転旋する。旋律：③は高い第 2 音 (D6) から 3 度下行した後、第 3 音 (Eb6) から第 2 音 (D6) へ戻る波形を作る。この旋律：③は後半を変形して繰り返され、高い中心音 (G5) で終わる旋律：④となる。この繰り返される二つの旋律はペアになっており、このペアが連続して反復され、次の旋律群：⑤、⑥を作る。その後で 3 度の順次下行の 3 回反復：⑦が現れるが、最初と比べて音高が 3 度高くなっている。この反復に続き、高い中心音 (G5) から順次下行で第 2 音 (A4) まで下行する旋律：⑧が現れる。

この曲 (演奏) の旋律の動きは以下のようにまとめることができる。

1) A セクションは上行形の反復と 3 回目の変形、拡張を 2 回繰り返す、全体として上行形を作る。

- 2) B セクションは下行形の反復と 3 回目の変形、拡張を 2 回繰り返し、全体として下行形を作る。
- 3) 対照的な方向へ動く A、B の二つのセクションで大きな山形を形成する。
- 3) C セクションの旋律形は高音域での水平+下行形である。
- 4) D セクションは短い下行を同音高で繰り返す、水平な旋律線の反復で作られている。
- 5) E セクションは下行形を音高を変えて繰り返し、全体で谷形の旋律線を作る。
- 6) F セクションは高音域へ上がる上行形と、それに続く 6 度音域内で上下する波形、そして半音階による下行形からなり、全体で大きな山形を作る。

この曲（演奏）も A、B セクションと C 以降のセクションは分けて繰り返される。A 及び B セクションは一緒になって大きな山形の旋律線を作る。C セクション以降の旋律線は波形が支配的であり、動きが激しい印象を生み出している。

3-1-2-12 ブロイゲス・タンツ タラス

タラスのブロイゲス・タンツは前の二曲と異なり、A セクションで始まり終わるという統一された構成を持つ。この曲（演奏）は三つのセクション（A、B、C セクション）を持つ。セクション構成は「AABACCAABA」である。主旋法は D アハヴァ・ラボ旋法で、B セクションで G ミ・シェベラフ旋法へ転旋する。

A セクションの旋法は A セクション全域で D アハヴァ・ラボ旋法である（図 3-1-13）。A セクションの前半は緩やかな山形の旋律線：①と、①が 3 度音高を上げて反復される旋律線：②を持つ。①は中心音（D4）から始まり第 5 音（G4）まで上がった後、中心音（D4）へ下がる。後半部は第 4 音（G4）から第 3 音（E4）へ下がった後、第 7 音（C5）へ上行する旋律：③と、C5 から中心音（D4）へ戻る下行の旋律線：④とで大きな山形を作る。

B セクションは全域で G ミ・シェベラフ旋法である。このセクションの旋律線は「水平+下行形」からなる。前半の旋律線：①は高い第 5 音（D5）で始まり、ほぼ水平に動く。後半の旋律線：②は第 4 音（C#5）から第 5 音（D5）を経由し第 7 音（F4）まで下行した後、第 2 音（A4）へ上昇して終わる。

C セクションは全域で D アハヴァ・ラボ旋法である。このセクションでは旋律が細かく上下する波形が続く。前半の初めの旋律線：①はアウフタクトで中心音（D5）から第 4 音（G3）まで下がった後、第 3 音（F#4）から始まり第 5 音（A4）と第 2 音（Eb4）の間を動き中心音で終わる。その後再び同じアウフタクトから始まり、今度は第 7 音（C5）まで

上行して第5音（A4）で終わる波形：②を作る。Cセクションの後半の旋律；③は前半部①の繰返しである。最後の旋律線：④は波形であり、これは第5音（A4）から始まり、上下動を繰り返しながら下行し、中心音で終わる。Cセクションは、冒頭に同じ動きを持ちながら、それぞれ異なる動きを後に続けている。

AとCセクションは旋法、和音進行、形式的な面で類似しているが、その旋律線の動き方はほぼ逆である。

この曲（演奏）の旋律の動きは以下のようにまとめることができる。

- 1) Aセクションは、前半部は上行の反復で緩やかな上行形を作り、最後に現れる下行形と合わさり、全体で山形を形成する。
- 2) Bセクションは高音域での水平と、それに続く下行形の動きからなる。
- 3) Cセクションは冒頭の動きが同じ波形の旋律線を繰り返す。

この曲（演奏）では、A、Bセクションは比較的緩やかな旋律線の形状を持つ。このA、Bセクションの繰返しの中に、音の動きがダイナミックな波形のCセクションを挟む構成になっている。





















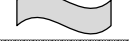
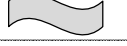
















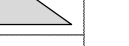
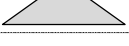


図 3-1-13 タラスのブロイゲス・タンツの旋律線と旋法

The image displays a musical score for three sections of a piece. Section A, titled 'D-Ahava Rabbah', is in D major and 2/4 time. It features four melodic lines: ① is an ascending scale, ② is a descending scale, ③ is a descending scale, and ④ is a descending scale. Section B, titled 'G-Mi Sheberach', is in G major and 2/4 time. It features two melodic lines: ① is a horizontal line, and ② is a descending line. Section C, titled 'D-Ahava Rabbah', is in D major and 2/4 time. It features four melodic lines: ① is an ascending scale, ② is a descending scale, ③ is a descending scale, and ④ is a descending scale. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

第3項 セクションレベルの反復のまとめ

以下では各セクションの旋律線の形状の特徴と、各セクション間の対照性についての分析結果を述べる。各セクションの旋律線の形状を表2に示した。

表 3-1-2 各曲（演奏）の旋律線の基本形状

		A	B	C	D	E	F
Mazeltov	Kandel						
	Leibowitz						
	Schwartz						
Fun Der Khupe	Elenkrig						
	Hochman						
	Kandel						
Mitzve Tanz	Hochman						
	Schwartz						
	Shryer						
Broyges Tanz	Kandel						
	Sandler						
	Tarras						

 : 山形  : 上行形  : 下行形  : 波形  : 谷形

上の表から各セクションの旋律線の形状について以下のことがわかる。

1) A セクションにおける旋律線の傾向

A セクションでは、旋律線が山形、あるいは山形のフレーズを繰り返すという傾向が見られる。特にこの傾向はマーズル・トーヴとフン・デル・フペで顕著である。レイボヴィッツとシュワルツのマーズル・トーヴ、ホフマンのフン・デル・フペのAセクションは全体で山形を形成している。またカンドルのマーズル・トーヴ、及びカンドルとエレンクリッグのフン・デル・フペのAセクションは山形の動きをそれぞれ4、4、2回繰り返している。

その他、タラスのブロイゲス・タンツとホフマンのミツヴァ・タンツのAセクションは全体で旋律線が山形である。カンドルのブロイゲス・タンツのAセクションも山形の動き

を含んでいる。

2) B または C セクションにおける旋律線の傾向

3 セクション構成の曲では、B および C セクションで、A セクションの山形とは対照的な旋律線を描く傾向がある。特に下行の動きが支配的な旋律線が B または C セクションで現れることが多くの例で見られる。例えばレイボヴィッツのマーズル・トーヴの B と C セクションはどちらも下行+水平+下行+下行からなる旋律線を描いており、下行が支配的である。またシュワルツのマーズル・トーヴの C セクションは下行+上行+下行+山形の動きが組み合わされ波形の動きとなっている。ホフマンのフン・デル・フペの C セクションは下行+山形+下行+下行の動きからなる。カンドルのフン・デル・フペの B セクションは下行を3回反復している。タラスのブロイゲス・タンツの B セクションは水平+下行の動きを2回繰返す。ホフマンのミツヴァ・タンツの B セクションでは下行を4回繰返している。シュワルツのミツヴァ・タンツの B セクションは下行を4回反復し波形の旋律線を作っている。このように B または C セクションは、A セクションの山形の旋律線とは対照的な、下行の動きが反復される旋律線になっている。

3) セクション間の対照性

以上の結果をまとめると、フン・デル・フペでは各セクション間の旋律線の動きに明確な違いがあることがわかる。ホフマンの曲は大きな山形の A セクション、水平な動きを中心とする B セクション、下行の動きを中心とする C セクションから構成されている。またエレンクリッグの曲は上行の反復が目立つ山形の A セクション、下行の動きを中心とする B セクション、5度の狭い音域内で上下する波形の C セクションから構成されている。そしてカンドルのフン・デル・フペは四つの山形を作る A セクション、下行が動きを中心とする B セクション、5度の狭い音域内で上下する波形の C セクションから構成されている。これら三つのフン・デル・フペのセクション反復はどれも AABBC を単位としており、異なる旋律線の動きを並べて演奏しているといえる。

マーズル・トーヴでは、シュワルツの曲（演奏）が3セクションそれぞれで対照的な旋律線の動きを持ち、AABBC を単位として反復している一方で、レイボヴィッツとカンドルは二つの異なる旋律線の動きを持つといえる。まずレイボヴィッツは上行の動きが目立つ山形の A セクションに対して、B と C セクションは下行+水平+下行+下行という共通

の旋律線を持つ。そしてこの曲の反復パターンは AABBACC であり、AABB と ACC という二つの組み合わせからなる。したがって動きの類似する B と C セクションと山形の A セクションとが対比的に現れる構造をしている。またカンデルのマーズル・トーヴは 2 セクション構成であり、以上のようなセクション間の旋律線における対照性は見られない。この曲では同じ旋律を A と B 両方のセクションで繰り返すという構造を持つ。しかし A と B セクションでは用いられる旋法が異なっている。A セクションの D モゲン・オヴォス旋法に対し、B セクションでは「平行関係」にある F アドノイ・モロフ旋法に移ることで、印象が明確に変化している。

ミツヴァ・タンツでは波形の旋律線が大半のセクションを占めている。A セクションでは山形、B セクションで下行の動きを持つものもあるが、それらの旋律線には波形の性質が入り込んでいる。

ブロイゲス・タンツの各セクションにも波形の旋律線が現れている。カンデルの曲（演奏）では A、B セクションは山形の旋律線形状を持つが、C セクション以降のそれはすべて波形であり、音の進む方向を変え続けることで動的な印象を作り出していると思われる。サンドラーの曲（演奏）の場合も C セクション以降の旋律線は音の動きが大きい形になっている。

以上のように、旋律線の形状には曲（演奏）のジャンルにより明確な差が存在している。

第2節 フレーズ、モチーフおよび要素レベルでの構造分析

第1節ではセクションの構造についての分析結果を述べたが、この節ではセクション内の旋律構造についての分析結果を述べる。本節では「フレーズ」、「モチーフ」、「モチーフ要素」という三つのレベル毎の構成に注目する。分析結果はマーズル・トーヴ、フン・デル・フペ、ミツヴァ・タンツ、ブロイゲス・タンツ、カレ・バゼツンの順に、各対象曲（演奏）の各セクションについて記述する。また、ここで示す分析結果は、各曲（演奏）内で最初に現れるセクションを対象とする。

第1項 マーズル・トーヴ カンデル

カンデルのマーズル・トーヴは二つのセクション（A、Bセクション）を持つ。

3-2-1-1 Aセクションの旋律構造

Aセクションは四つのフレーズ（PA1~PA4）から構成され、6種類のモチーフ（M1~M6）を持つ。セクションAの旋律構造を図3-2-1に示す。このセクションはPA1を基本とし、これが徐々に変形しながら反復されることで構成されている。

PA1はM1、M2、M3から成る。M1は主和音の分散による上行モチーフ、M2は2度下行+2度上行のモチーフ、そしてM3は順次3度下行のモチーフであり、これら三つのモチーフによりPA1の山形の旋律線が作られる。

またPA2はPA1の同音高反復である。PA2ではPA1後部のM3が変形してM4に変わり、第5音で終止する上行形を作る。PA3もPA1の同音高反復だが、PA3では冒頭のM1が変形してM5に変わり、順次進行で4度上行して第5音（A4）から高い中心音（D5）まで上がる。この変形反復により、PA2では最後の音高を上げ、PA3では冒頭の音高を上げることで、PA2とPA3の旋律線を合わせて大きな山形が現れる。すなわち、この部分では、山形の旋律線を持つ二つのモチーフが組み合わせられ、もう一段上のレベルの山形の旋律線が作られており、旋律的に2重の構造を持つと言える。

セクション最後のPA4は、PA3のM5を引き継ぎ、それを5度下で反復し、新たなモチーフ：M6と共に山形の旋律を作る。M6は下行要素：m1の3度下での下行反復による5度下行のモチーフである。PA4では、PA1~PA3よりも音域が狭く、また順次進行で動くことにより緩やかな動きとなっている。また16分音符を含む素早い下行要素：m1の下

行反復により中心音へ向かう勢いが増し、終止感を強めている。

以上のように、このセクションは山形のフレーズが少しずつ変形しながら3回連続することで、基本的な動きを保ちながら新鮮さを生む構造になっている。

PA1

M1 M2 M3

PA2

M1 M2 M4

D Mogen Ovos

PA3

M5 M2 M3

PA4

M5 M6

m1 m1

(D Mogen Ovos)

図 3-2-1 カンデルのマーズル・トーヴ Aセクションの旋律構造

3-2-1-2 Bセクションの旋律構造

BセクションはAセクションを3度上で反復したものである。ただし最後のフレーズ(PB4)は同音高反復である。Bセクションの旋律構造を図3-2-2に示す。Bセクションでは旋律が3度上がるのに伴い、Dモゲン・オヴオス旋法からFアドノイ・モロフ旋法へ転旋している。この音高変化と転旋によって、セクション間の印象の違いが作られている。

このセクションでは、冒頭から新しい旋法：Fアドノイ・モロフ旋法の主和音が登場し、短三和音から長三和音と変化することでより明るい印象が生み出される。セクション最後のPB4では、AセクションのPA4が同じ音高で出現し、セクション間の統一感を作り出していると共に、前フレーズ(PB3)と結びついて大きい下行形を作り、セクション最後の終止感を強めていると考えられる。

図 3-2-2 カンデルのマーズル・トーヴ B セクションの旋律構造

PB1 PB2

M1 M2 M3 M1 M2 M4

F Adonoy Moloch

PB3 PB4

M5 M2 M3 M5 M6 m1 m1

(F Adonoy Moloch) D Mogen Ovos

カンデルのマーズル・トーヴの旋律構造をまとめると、

- 1) A セクションは最初のフレーズ (PA1) が 3 回変形反復する。これにより、基本となる動きを保ちながら、繰り返しのたびに变化して新鮮さを生む構造となっている。
- 2) 山形のフレーズの反復において、2 回目 (PA2)、3 回目 (PA3) でより高い音高へ変形することにより、旋律が 3 段階で上昇する構造を持つ。
- 3) 終止フレーズ (PA4) は、それ以前のフレーズよりも音域の狭く、また順次で緩やかに動くため、安定したフレーズとなっている。加えて、PA4 の下行部では、下行要素 (m6) の下行反復により中心音へと到達する。これら二つの特徴が PA4 の終止感を強めている。
- 4) B セクションは、A セクションの 3 度上行反復で作られ、平行関係にあるアドノイ・モロフ旋法に転旋し、明るい印象に変化している。これによりセクション間の暗／明の対照性を生んでいる。
- 5) A、B セクションは共通の終止フレーズを持つ。これにより二つのセクションの統一性が生まれている。

第 2 項 マーズル・トーヴ レイボヴィッツ

レイボヴィッツのマーズル・トーヴは三つのセクション (A、B、C セクション) を持つ。この曲 (演奏) は全域に渡り、G アドノイ・モロフ旋法に基づいている。

3-2-2-1 A セクションの旋律構造

この曲（演奏）の A セクションは二つのフレーズ（PA1、PA2）から構成され、2 種類のモチーフ（M1、M2）を持つ。A セクションの構造を図 3-2-3 に示す。モチーフ要素は五つ（m1~m5）現れる。後半のフレーズ（PA2）は前半の PA1 が同音高で変形反復したものである。セクションはモチーフ：M1 の反復を中心として構成される。M1 を構成する m1 はアウフタクトであり、これがセクションを通して定期的に 5 回出現することで、軽快なリズムが作り出されている。

図 3-2-3 レイボヴィッツのマーズル・トーヴ A セクションの旋律構造

PA1

M1 M1 M1'

m1 m2 m1 m2 m1 m3 m4

G Adonoy Moloch

PA2

M1 M1'' M2

m1 m2 m1 m2 m5' m5'' m5 m5

(G Adonoy Moloch)

PA1 はモチーフ：M1 が 3 回出現する。M1 は、主和音の分散による上行（m1）と順次 3 度下行（m2）の組み合わせから成り、山形の旋律線を作る。M1 の 3 回目の出現時には m2 が m3 と m4 へ変形し、第 5 音を囲むように上下する波形の動きとなり、最後は第 5 音（D5）で終わる（M1'）。このような、モチーフの 3 回目の出現で旋律の音高を上げて展開するという反復の構成は、3 段階で旋律を上昇させて音の頂点を作り盛り上げる。すなわち 2 回目の M1 では 1 回目とは異なり、同じ動きが反復されることで M1 の性格を強調する役割を持つ。M1 の性格とは、すなわち跳躍上行で第 5 音（D5）へ向かう動きである。次に 3 回目の M1 では共通の動き m1 に続いて、音高を上げた新しい動きを出現させている。このため 3 段階で旋律が高い音高へ向けて展開する。またこの展開は PA2 へと続く継続感を生んでいるといえる。

また M1 が同音高反復され反復の前後で音高の変化が無いことと、M1 の最後の音が比較的長く延ばされることにより、この PA1 における M1 の反復は、旋律の流れの停留と解消という作用を生んでいると考えられる。すなわち、M1 は 2 回目までは変形せずに同一の動きを繰り返すことにより、旋律が前進する流れを止めている。次に、M1 の 3 回目の出現では変形により新しい動きが出現して停留が解消され、旋律が一気に前進すると考えられる。

PA2 では M1 が 2 回出現する。2 回目では要素：m2 が 2 度下で反復される。この M1 の音高を下げる反復では、2 回目（M1”）の山形の頂点が 2 度下がり、M1 の持つ上昇する勢いが弱められる。この動きは次に来る終止モチーフ：M2 で、第 5 音（D5）を再び頂点として出現させ、下方への動きを際立たせる役割を果たしているといえる。また M2 の下行は、3 度下行のモチーフ要素：m5 の下行反復（一部、変形を含む）で構成され、第 5 音（D5）から中心音（G4）に向けて、旋律が流れるように一気に収束する動きを作り出している。

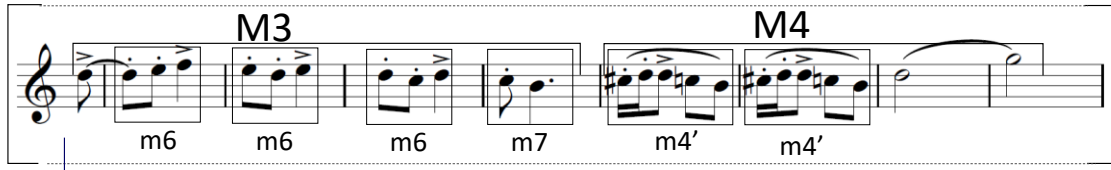
さらに A セクションを構成する二つのフレーズ（PA1 と PA2）を比較すると、共に M1 の連続反復という同じ構造を持つが、PA1 では上昇の勢いを保ったまま終わるのに対し、PA2 では下行の勢いを増幅しながら終わる。この音進行方向における上行／下行の対照がフレーズ反復という構造によって強調されている。

3-2-2-2 B セクションの旋律構造

B セクションは二つのフレーズ（PB1、PB2）から構成され、PB2 は PB1 の同音高の変形反復である。B セクションの構成を図 3-2-4 に示す。このセクションは下行形が支配的である。B セクションでは 3 種類のモチーフ（M3、M4、M2）と 4 種類のモチーフ要素（m4~m7）が出現する。このうち、M2、m4、m5 は A セクションで出現したものである。

図 3-2-4 レイボヴィッツのマーズル・トーヴ B セクションの旋律構造

PB1



G Adonoy Moloch

PB2



(G Adonoy Moloch)

PB1 は M3 と M4 から構成される。M3 は、2 度上行を含むモチーフ要素：m6 を 2 回下行反復し、2 度下行のモチーフ要素：m7 と組み合わせ、全体として 5 度下行を作る。M3 全体の下行の流れに逆らって上行要素が繰返されることと、m6 の最後の弱拍にアクセントが置かれることによって、M3 ではブレーキをかけながら動いていくような、流れの停留が作り出されている。

続く M4 では、PA1 に出現した m4 をリズム細分した m4' が同音高で反復され、PA1 の M1' 同様、第 5 音を囲むように上下する波形の動きが作られる。ただし PB1 では最後に中心音（G5）まで上行して、いっそう高い音域へ拡大する。この動きは PA1 同様、PB2 への継続感を生み出しているといえる。PB1 では、M3 における m6 の連続が生み出す停留と、M4 の滑らかで素早い動きとの間で、停留／解消という流れが作り出されている。

PB2 では後半が M4 から M2 に変わり、M3 と M2 から構成される。ただし M3 は、下行の音程が 8 度まで拡張していると共に、アクセントの位置が拍ごとに置かれていることによって、PB1 よりも下降する速度が増しているといえる。PB2 の M3 は、2 度上行の旋律要素：m6' の 5 回下行反復と、2 度下行の旋律要素：m7' の下行反復から構成されている。

フレーズレベルで比較すると、PB1 と PB2 は同じ下行形（M3）を持ちながら、フレーズ最後の音進行方向において上行／下行という対照を作っている。また M3 の下行音程が拡張し、アクセントが増えて拍ごとに置かれるようになったことで下降速度が増幅されている。

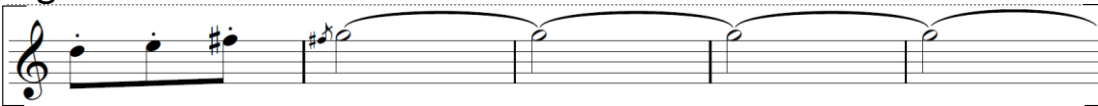
また PB2 の後半では A セクションの終止モチーフ (M2) が再出現しており、セクション間の統一感を生んでいる。

3-2-2-3 C セクションの旋律構造

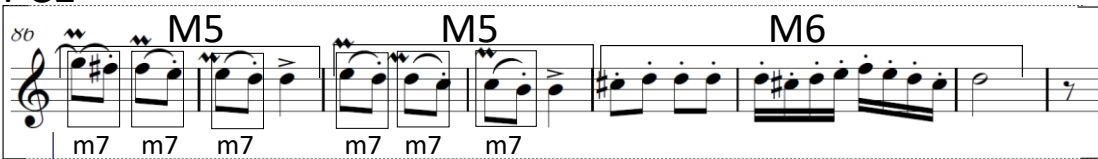
C セクションは冒頭にシグナル部を持つ (シグナル部は、以後、図中で Signal と表記する)。これは高い中心音 (D5) から始まり、第 4 音 (G5) へ上昇する。このセクションは二つのフレーズ (PC1、PC2) で構成され、3 種類のモチーフ (M5、M6、M2) と 2 種類のモチーフ要素 (m5、m7) を持つ。PC2 は PC1 の同音高の変形反復である。このセクションは下行形が支配的であり、M5 の下行反復を中心としている。M5 は 2 度下行の要素：m7 の 2 度下行反復で構成される 4 度下行するモチーフである。C セクションの旋律構造を図 3-2-5 に示す。

図 3-2-5 レイボヴィッツのマーズル・トーヴ C セクションの旋律構造

Signal

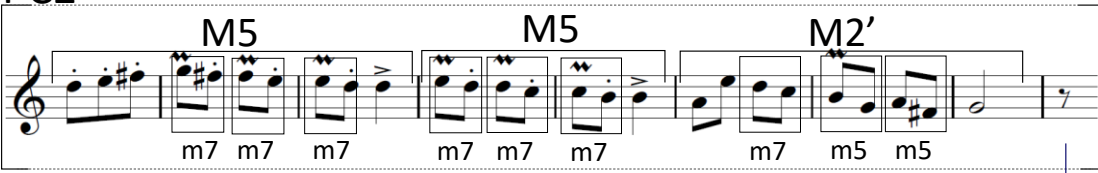


PC1



G Adonoy Moloch

PC2



(G Adonoy Moloch)

PC1 の前半部では、M5 が 3 度下で反復することにより、2 段階でより大きな下行形が作られ、下方へ向かう勢いが強められている。また M5 では弱拍に置かれた、比較的長く

延ばされる最後の音にアクセントが置かれており、旋律の流れに停留を作っている。次に PC1 の後半では、第 5 音を囲むように上下する波形のモチーフ：M6 が出現する。M6 の最後は第 5 音（D5）で終わる。これは前セクション同様、後半フレーズへの継続感を生み出している。そして PC1 全体では、M5 の反復が現れる前半部と、波形の細かい動きを持つ後半部の間で、旋律の停留／解消が作られている。

続く PC2 は PC1 の同音高反復であり、後半部が M6 から M2' に変形している。この M2' は PA2 と PB2 に現れた M2 が変形したものである。この終止部の共通あるいは類似によって、三つのセクション間に統一性が作られている。

この曲（演奏）の各セクションを構成する基本モチーフの動きは異なるが、それらのフレーズとモチーフ構造には共通点が多い。どのセクションも 2 フレーズ構成で、フレーズ反復が見られる。そしてそのフレーズ反復において各フレーズの最後の音進行が波形／下行の対照を作っている。また各フレーズ内でモチーフ反復が見られ、そのモチーフ反復により旋律の流れの停留／解消が作られている。

以上、レイボヴィッツのマーズル・トーヴの旋律構造をまとめると、

- 1) A、B、C セクションは、いずれも後半部の変形を伴うフレーズ反復から構成される。
どのセクションも、後半部の音進行が波形／下行であり、この対照的な動きが、フレーズ反復により強調されている。
- 2) A セクションの各フレーズは M1 の反復から構成される。
- 3) PA1 における M1 の反復は、モチーフの 3 回目の出現で旋律の音高を上げて展開し、3 段階で旋律を上昇させて音の頂点を作る構造を作る。
- 4) PA1 における M1 の反復は、M1 が同音高で反復されること、および M1 の最後の音が比較的長く延ばされることにより、旋律の流れの停留／解消を生む。
- 5) PA2 における M1 の反復は、2 回目の後半部の音高が下がり、その後に来る終止モチーフ（M2）の下行を際立たせる構造を作る。
- 6) 終止モチーフ（M2）の下行は、3 度下行のモチーフ要素：m5 の下行反復（一部、変形を含む）で構成され、第 5 音（D5）から中心音（G4）に向けて、旋律が流れるように一気に収束する。
- 7) PB1 では上行要素（m6）の下行反復により下行モチーフ（M3）が構成され、アクセントが m6 の最後の弱拍上の音に置かれることで、旋律の流れの停留が生み出される。

M3 における m6 の連続が生み出す停留と、続く M4 の滑らかで素早い動きとの間で、停留／解消が作られている。

8) PB2 の M3 は PB1 と同じ下行形 (M3) を持つが、その下行する音程が拡張し、またアクセントが拍ごとに置かれるようになったことで下降速度が増幅されている。

9) PC1 の前半部では、M5 が 3 度下で反復することにより、2 段階でより大きな下行形が作られ、下方へ向かう勢いが強められている。

10) PC1 および PC2 の M5 の反復では、弱拍に置かれた、比較的長く延ばされる最後の音にアクセントが置かれており、旋律の流れに停留が生まれ、その後に続く細かい動きを持つ後半部の間で、旋律の停留／解消が作られている。

11) A、B、C セクションの終止部では、M2 が共通して出現し、セクション間の統一感を作っている。

第 3 項 マーズル・トーヴ シュワルツ

シュワルツのマーズル・トーヴは三つのセクション (A、B、C セクション) を持つ。この曲 (演奏) の主旋法は D アハヴァ・ラボ旋法である。

3-2-3-1 A セクションの旋律構造

A セクションは五つのフレーズ (PA1~PA5) から構成される。旋法は D アハヴァ・ラボ旋法である。A セクションの構成を図 3-2-6 に示す。このセクションは PA1 と PA3 の反復が中心である。PA2 は PA1 の 3 度上での反復であり、PA4 は PA3 の 3 度下の反復である。

図 3-2-6 シュワルツのマーズル・トーヴ A セクションの旋律構造

PA1 PA2

D Ahava Rabbah

PA3 PA4

(D Ahava Rabbah)

PA5

(D Ahava Rabbah)

PA1 は「3 度下行+2 度上行」のモチーフ：M1 と、「2 度上行+2 度下行」のモチーフ：M2 から構成され、中心音（D4）を取り囲むように波形に動く。PA2 は PA1 を 3 度上で変形反復し、M2 が「4 度上行+2 度下行」のモチーフ：M3 に変形し、最後は第 5 音（A4）で終わる。この変形により、PA2 では PA1 に比べ上行の音程が拡張し、旋律が上昇する勾配が大きくなっている。

他方、PA3 は、上行モチーフ：M4 と下行モチーフ：M5 の組み合わせから構成され、上行形よりも下行形が強調された山形の動きとなっている M5 は、「2 度下行+2 度上行」の水平要素：m1 の下行反復と、2 度下行要素：m2 の組み合わせで作られ、これらの要素の反復が、下方へ向かう勢いを作っている。続く PA4 は PA3 を 3 度下で反復したものであり、これら二つの下行フレーズが合わさり、大きな下行形が作られる。また PA4 も M4 と M5 の組み合わせからなるが、M5 の下行の音程が 5 度から 6 度へと拡大しており、下降の勾配が大きくなっている。これにより旋律線の下降の加速感が作られていると思われる。

最後に、PA5 はモチーフ：M6 と M6'から構成される。M6 は上行と 3 度下行を含む山

形のモチーフである。M6' は M6 の 3 度上での反復であり、PA5 全体で山形を作る。

以上を踏まえ、A セクション全体を眺めると、前半では波形のフレーズ：PA1 が旋律の方向が定まらない不安定な性格を持つが、このフレーズが上行反復することで、方向性が定まり不安定さが薄らいでいると考えられる。その後、山形のフレーズ：PA3 が下行反復することで、旋律が段階的に下がっていく。ここでは水平要素：m1 の下行反復により下行形が強調されている。またセクションの最後では山形モチーフ：M6 が上行反復し、安定した山形の終止フレーズを作っているといえる。

3-2-3-2 B セクションの旋律構造

B セクションは二つのフレーズ（PB1、PB2）で構成され、2 種類のモチーフ（M7 と M8）を持つ。B セクションの構造を図 3-2-7 に示す。旋法は G モゲン・オヴォス旋法である。このセクションはフレーズ：PB1 の変形反復で作られている。

PB1 は上行モチーフ：M7 と下行モチーフ：M8 の組み合わせで山形の旋律線を作る。M7 は主和音（G-Bb-D）の分散による上行である。2, 3 小節目の強拍上の Bb と D 音に向かって前打音のように D-G 音と C 音が入ることにより、勢いよく旋律を上昇させている。それに対して M8 は緩やかな下行モチーフであり、「2 度上行+3 度下行」のモチーフ要素：m7 の下行反復で構成されている。これら二つのモチーフ間の、音進行の急／緩と上行／下行が対比的に現れている。また m7 は A セクションの終止部分に現れる M6' の音価を縮小した動きである。

一方、PB2 は PB1 の変形反復である。PB2 では M7 が 2 度上で、M8 は同音高で反復される。また M8 の後、ミ・シェベラフ旋法の下行モチーフ：M9 が現れることで、中心音への下行が 2 回繰り返されて、中心音への終止感が強められていると思われる。この M9 は 1 回目の B セクションのみに現れ、B セクションが直後で反復されるためのつなぎとして機能し、旋法変化により一時的に印象を変化させ、またリズム的な動きを加えていると考えられる。

このように B セクションでは、フレーズ反復により、PB1 と PB2 の前半部の M7 の音高変化を強調し、PB2 の上行の頂点が 2 度高くなることを印象付けている。

図 3-2-7 シュワルツのマーズル・トーヴ B セクションの旋律構造

PB1

PB2

G Mogen Ovov

(G Mogen Ovov) **G Mi Sheberach**

3-2-3-3 C セクションの旋律構造

C セクションは二つのフレーズ（PC1、PC2）で構成され、3 種類のモチーフ（M10 と M11, M12）を持つ。C セクションの旋律構造を図 3-2-8 に示す。旋法は D アハヴァ・ラボ旋法である。このセクションは PC1 が後半の変形を伴って反復されるフレーズ反復からなる。

PC1 は下行モチーフ： M10 と上行モチーフ：M11 で作られる。M10 は 3 度の下行要素：m8 の 3 度下での下行反復で構成されている。この 3 度下行が重ねられることにより、旋律が下方へ向かう勢いが強められている。M11 は中心音（D4）から 1 オクターヴ上まで上がり、M10 と M11 の間で下行／上行という音進行方向の対照性が作られている。

PC2 は PC1 の同音高の変形反復であり、M11 が M12 に変化する。M12 は M11 の開始音より 3 度低い第 6 音（B3）から始まる山形の動きとなっている。

図 3-2-8 シュワルツのマーズル・トーヴ C セクションの旋律構造

PC1

PC2

D Ahava Rabbah

このように、PC1 と PC2 は共通する旋律の動き (M10) に続いて、上行形と山形の旋律をそれぞれ組み合わせることでフレーズ間の対照性を作っている。この対照性はフレーズ反復によって強調される。またこのセクションでは m8 の反復により旋律の流れが停留し、その後が続く流れるような動きが続くことで、停留と解消が作られている。つまり m8 は比較的大きな音価 (4 分音符) でアクセントが置かれた音で終わり、この m8 が反復されることで、旋律の流れが m8 ごとにせき止められている。

さらに B セクションの下行部と終止部に現れる m7 が M12 で再び現れている。この m7 は A セクションの終止部に現れる M6' の音価を縮小した形である。A、B、C セクションはこの m7 (M6') の音進行を共通の動きとして含み、この動きがセクション間を結び付けているといえる。

以上、シュワルツのマーブル・トーヴの旋律構造をまとめると、

- 1) A セクションはフレーズの上行反復、続いて下行反復によって構成されている。それぞれのフレーズ反復では 2 回目で音程を拡張するという変形が起きており、上行または下行の勾配が大きくなる。
- 2) B セクションはフレーズ変形反復からなり、PB2 では前半部 (M7) が音高変化し、フレーズ最後の終止部が変形する。各フレーズの上行部と下行部は上行要素の上行反復と、下行要素の下行反復からなる。
- 3) C セクションはフレーズ反復からなり、共通の旋律 (M10) の後に、上行／下行という異なる方向に動く旋律 (M11 と M12) を組み合わせた対照的な構成を持つ。

第 4 項 フン・デル・フペ エレンクリッグ

エレンクリッグのフン・デル・フペは三つのセクション (A、B、C セクション) を持つ。主旋法は E アハヴァ・ラボ旋法である。

3-2-4-1 A セクションの旋律構造

A セクションは二つのフレーズ (PA1、PA2) で構成され、3 種類のモチーフ (M1、M2、M3) を持つ。A セクションの旋律構造を図 3-2-9 に示す。旋法は前半が A モゲン・オヴォス旋法、後半が E アハヴァ・ラボ旋法である。このセクションはモチーフ : M1 の反復と 3 回目の変形を 2 回繰返す構成となっている。このセクションでは、M1 がセクション

内で何度も反復し、アウフタクトの跳躍上行の動きが定期的に繰返されることにより、生き生きとしたリズムが作られ、旋律が前進する勢いが継続している。

図 3-2-9 エレンクリッグのフン・デル・フペ A セクションの旋律構造

PA1

A Mogen Ovos

PA2

E Ahava Rabbah

PA1 はモチーフ : M1 の同音高での反復で作られている。M1 は A モゲン・オヴオス旋法の主和音 (A-C-E) の分散で作られている。M1 は 3 回目の出現で後半部分が変形し、その後に行モチーフ : M2 が続く。PA1 では、この M1 の反復において、2 回目の同音高反復により、旋律の流れの停留を作り、3 回目の変形により緩やかな下行へと続き、それまで滞っていた流れが解消されている。このモチーフ構成は前出のレイボヴィッツのマーゼル・トーヴの A セクションと類似する。M1 の反復に続く M2 は、3 度順次下行のモチーフ要素 : m1 の 2 度下での変形反復からなり、4 度下行を作っている。ここでは躍動的な上行モチーフ M1 の反復と緩やかな順次下行要素 m1 の反復との間で、音進行の対照性が作られている。

PA2 は PA1 の変形反復である。PA2 でも M1 が同音高で 3 回連続し、3 回目で後半部分が変化し、モチーフ : M3 が続く。PA2 では E アハヴァ・ラボ旋法へ転旋し、M1 は E アハヴァ・ラボ旋法の主和音 (E-G#-A) の分散で作られる。また M3 は M2 よりも 2 度高い音 (D5) から開始される。この M1 の反復は PA1 と同様、旋律の流れの停留と流動を生んでいる。また PA2 の M1 における頂点の音高が PA1 より 2 度低くなっており、M1'' における上行の動きがより急になっていることと、後に続く下行の開始音が高くなることで、M3 における急下降の動きが際立っている。この M3 では 3 連符のリズムで 3 度順次下行するモチーフ要素 : m2 が 2 度下で下行反復し、7 度下行が作られる。ただし 3 回目の反

復では m2 ではなく、付点リズムで 2 度下行するモチーフ要素 : m3 が現れ、リズムの変化が作られている。

PA1 と PA2 を比較すると、どちらも M1 の 3 回連続と 3 回目の変形の構造を持つが、変形部分に現れる下行の音進行の違いにより緩／急の対照性が作られている。

3-2-4-2 B セクションの旋律構造

B セクションは二つのフレーズ (PB1、PB2) で構成され、4 種類のモチーフ (M4、M5、M6、M3) を持つ。B セクションの旋律構造を図 3-2-10 に示す。旋法は PB1 が E アハヴァ・ラボ旋法、PB2 の前半が A モゲン・オヴォス旋法、同後半が E アハヴァ・ラボ旋法である。

図 3-2-10 エレンクリッグのフン・デル・フペ B セクションの旋律構造

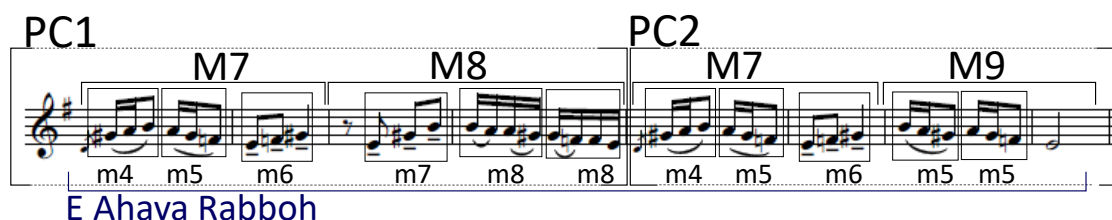
PB1 の M4 と M5 はどちらも音階的に動くモチーフである。M4 は中心音 (E) から 1 オクターヴ上まで上行し、M5 は高い第 2 音 (F5) から 4 度下の第 6 音 (C5) まで緩やかに下行する。

PB2 では「3 度下行+2 度上行」のモチーフ : M6 が同音高で反復する。この反復は A モゲン・オヴォス旋法の中心音への終止を繰り返し、強調している。それに続く M3 は、3 連符のリズムで 3 度順次下行する要素 : m2 を 2 度下で 3 回下行反復する。この反復により旋律は D5 から E4 まで 7 度下行する。この下行では途中に G# が現れることで E アハヴァ・ラボ旋法に転旋している。またこの PB2 では M6 の同音高反復が旋律の流れを止める停留感を作り出し、その後に続く躍動的な下行 (M3) との対照性を作り出している。

3-2-4-1 C セクションの旋律構造

C セクションは二つのフレーズ（PC1、PC2）で構成され、3 種類のモチーフ（M7、M8、M9）を持つ。C セクションの旋律構造を図 3-2-11 に示す。このセクションはフレーズ：PC1 の変形反復で作られている。旋法は E アハヴァ・ラボ旋法である。このセクションは全体が E4 から B4 までの 5 度音域内で動いており、その狭い音域を何度も波形に上下する。

図 3-2-11 エレンクリッグのフン・デル・フペ C セクションの旋律構造



PC1 は、M7 と M8 で作られており、中心音（E4）と第 5 音（B4）の間の 5 度音域で波形に動く。M8 では 3 度順次下行要素 m8 が 3 度下で反復することにより 5 度下行を作る。

PC2 は PC1 の同音高での変形反復であり、後半部分が M8 から M9 に変形する。M9 では 3 度順次下行の要素 m5 が 2 度下で反復することにより 5 度下行を作る。この M9 は A、B セクションの終止部分に出現する M3 の下行を後半部分だけ取り出して繰り返したものである。

このセクションでは、フレーズ反復（PC1 と PC2）により、どちらも同じ波形のモチーフ（M7）から始まりながらも、その後に山形と下行形という異なる動きが続くことで、音進行の対照性が生み出されている。これにより旋律に変化がつけられ新鮮な面白さが生まれている。

以上、エレンクリッグのフン・デル・フペの旋律構造をまとめると、

1) A セクションはフレーズ反復からなり、各フレーズはモチーフ（M1）の連続反復と 3 回目の変形から構成される。フレーズ反復では各フレーズ最後の音の動きの緩／急の対照性が強調されている。また終止部では下行要素の下行反復により急激に下行する勢いが生

み出されており、また下行の途中で中心音を4度下げた異なる旋法へ転旋する。

2) B セクションはモチーフ反復を含み、この反復とその後のスムーズな下行によって、旋律の流れの停留と解消が作られている。

3) C セクションはフレーズ反復からなり、共通の旋律 (M7) の後に、下行／山形という異なる方向に動く旋律 (M8 と M9) を組み合わせた対照的な構成を持つ。

第5項 フン・デル・フペ ホフマン

ホフマンのフン・デル・フペは三つのセクション (A、B、C セクション) を持つ。

3-2-5-1 A セクションの旋律構造

A セクションは二つのフレーズ (PA1、PA2) で構成され、4 種類のモチーフ (M1～M4) を持つ。A セクションの構造を図 3-2-12 に示す。このセクションの旋法は G#モゲン・オヴォス旋法である。このセクションはモチーフ : M1、M3 の反復が中心である。

図 3-2-12 ホフマンのフン・デル・フペ A セクションの旋律構造

PA1

PA2

M1 M1 M1 M2 M3 M3 M4

m1 m1 m1 m1 m1 m1 m2 m3 m4 m3 m4 m5 m6 m7

G# Mogen Ovos

PA1 はモチーフ : M1 の 3 度の上行反復の連続で作られる。M1 は「3 度 (最初のみ 4 度) 上行+2 度下行」の上行モチーフ要素 : m1 が 2 度上で反復して作られる。また M3 はモチーフ要素 : m3 と m4 から成り、M4 は m5、m6、m7 で構成される。

PA2 は M3 の 2 度下での下行反復で作られる。M3 は「3 度上行+5 度下行」の下行モチーフ要素 (m3) と「3 度上行+3 度下行」の水平要素 (m4) で作られ、その後に、山形の終止モチーフ (M4) が現れる。

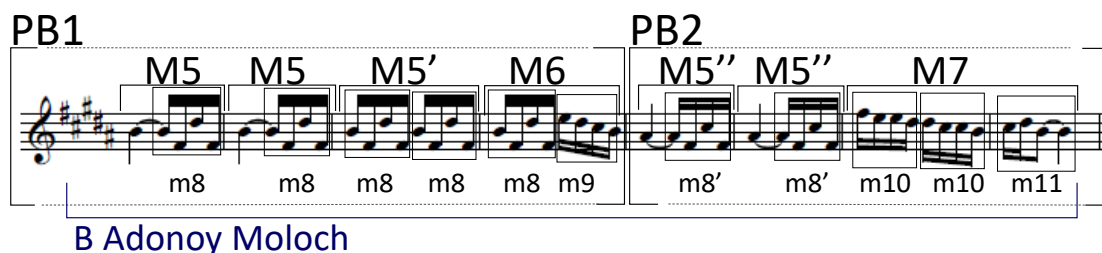
これらの PA1 の上行と PA2 の下行により、A セクション全体で大きな山形が形成され

る。この山形の上行部は、上行と下行を組み合わせたモチーフ要素（m1）の上行反復により規則的な動きで一步步前に踏み出していくような性格を持つ。同様に PA2 の下行部は M3 の下行反復で下行形を作っている。M3 自体が m3 と m4 の組み合わせで 3 度、下行している。m3 と m4 も山形の要素形をしており、m1 と同様、規則的な動きの繰り返しで踏みしめながら一步一步前進していく印象を生んでいる。これらは行進の音楽としての特徴を現していると考えられる。最後の終止部では、それまでのモチーフ要素（m1～m4）の反復部分とは対照的に滑らかで流れるような動きが現れ、反復により滞っていたエネルギーが解放される。

3-2-5-2 B セクションの旋律構造

B セクションは二つのフレーズ（PB1、PB2）で構成され、3 種類のモチーフ（M5～M7）を持つ。B セクションの旋律構造を図 3-2-13 に示す。旋法は B アドノイ・モロフ旋法である。B セクションは跳躍進行を基本とし、また旋法が冒頭から B アドノイ・モロフ旋法に変わることにより、A セクションとは一変して明るく活発な性格を持つ。このセクションは主和音を分散したモチーフ:M5 を中心として構成されている。M5 は中心音（B4）から始まり、高い第 3 音（D5）と第 5 音（F4）の間を規則的に動くモチーフ要素：m8 で作られる。

図 3-2-13 ホフマンのフン・デル・フペ B セクションの旋律構造



PB1 では M5 とその変形である M5'、M6 を通して、m8 が同音高で 5 回繰返される。M5'、M6 では m8 が出現する間隔が狭められ、旋律内の音の動きの速度を上げており、旋律が前進する勢いを増大している。

PB2 は PB1 の変形反復である。冒頭の M5'' は、第 5 音上の三和音(F#-A#-C#)の分散による水平モチーフであり、M5 の和音を変えて反復したものである。PB2 の後半では M5'

と M6 が変形して M7 になる。M7 では 3 度下行要素：m10 が 3 度下で下行反復し、第 5 音（F#5）から中心音（B4）まで 5 度下行する。

このセクションでは、断続的でリズムカルな M5（m8）の反復に続いて、滑らかな旋律の m9、および M7 の下行が続くことで、旋律の流れの緩／急の対比が作られている。

フレーズ反復では PB1 と PB2 の音高と音進行の変化が強調される。すなわち PB1、PB2 に共通する M5 の分散和音が主和音から第 5 音上の和音に変化する。また M5 の反復に続く下行の開始音を比べると、PB1 より PB2 のほうが 2 度高くなっている。これらの変化により PB1 に比べ PB2 はフレーズ内の音高の頂点がよりダイナミックに出現する。さらに PB2 の最後に出現する下行は PB1 の最後に現れる下行に比べ、下行要素（m10）の下行反復により緩やかな動きを作っている。

3-2-5-3 C セクションの旋律構造

C セクションは二つのフレーズ（PC1、PC2）で構成され、3 種類のモチーフ（M7～M9）を持つ。C セクションの旋律構造を図 3-2-14 に示す。旋法は G#モゲン・オヴオス旋法である。このセクションは M8 を軸とし、それが異なるモチーフと組合わさることによって構成されている。

図 3-2-14 ホフマンのフン・デル・フペ C セクションの旋律構造

The diagram illustrates the melodic structure of the C section, divided into two phrases: PC1 and PC2. PC1 consists of motifs M8 and M9, while PC2 consists of M8' and M7. The notes are labeled with intervallic values (m12, m13, m14, m9, m10, m11) and the modes are identified as G# Mogen Ovos and G# Mi Sheberach.

PC1 は M8 とそれに続く M9 から成る。M8 は 3 度下行の要素：m12 の下行反復により構成され、要素自体の動きとその反復における下行という、二つの下行が生み出す相乗効果によって、旋律が下へと深く沈み込む印象を強めている。その効果はスライドと呼ばれる演奏技法によって、m12 の 3 度音程が滑らかに結び付けられて奏されることによって更に強められている。

PC2はPC1の変形反復である。PC2ではM8が、音高を2度上げ、また8分音符から16分音符へとリズムが細分化されて反復されている。このフレーズ反復では、M8を形作る要素が下行(m12)から谷形(m14)へと形状を変化させており、その結果、m14の下行反復により、一方向へ進んでいくのではなく、下行しながらも上行の勢いを示すことで停留感が生み出されている。そしてその後が続いて高い開始音(D)から滑らかに下行する動き(M7)が現れて、開放感が生み出されている。またこのM7はBセクションに現れたモチーフが再び現れたものである。

このように、PC1とPC2の間ではM8を形成する要素の違いにより旋律の向かう方向性の違いによる対照が生み出され、またBセクションの終止モチーフがCセクションの終止部分に出現することで、セクション間の統一感が作られている。

以上、ホフマンのフン・デル・フペの旋律構造をまとめると、

- 1) 各セクションとも、3度上行または3度下行を含むモチーフ要素の連続反復で形成されている。これにより曲全体の統一が生まれている。
- 2) Aセクションでは上行要素の上行反復と、下行要素の下行反復により、大きな山形の旋律線が形成されている。それらの反復ではモチーフ要素の持つ山形の性格と、音高変化を伴う反復の仕方によって、一步一步前進するような性格が生み出されている。
- 3) Bセクションはフレーズ反復からなり、各フレーズは主和音の分散による水平モチーフ(M5)の反復で構成される。そのモチーフ反復は、M5を構成する動きの細かいm8の出現間隔が狭まる構造を生み、フレーズ内の音の動きを徐々に早めることで、旋律が前進する勢いを高めている。またPB2はPB1よりも音高の頂点が高く、ダイナミックに動くことで変化が生じている。
- 4) Cセクションはフレーズ反復からなる。各フレーズは共通の旋律(M8)の後に異なる音進行の旋律(M9とM7)を組み合わせた構成となっている。またM8は下行要素の下行反復で構成され、その後の流れるような山形モチーフ(M9)とあわせて、旋律の流れの停留と解消を生んでいる。

第6項 フン・デル・フペ カンデル

カンデルのフン・デル・フペは三セクション(A、B、Cセクション)から成る。主旋法はCミ・シェベラフ旋法である。

3-2-6-1 A セクションの旋律構造

A セクションは四つのフレーズ (PA1～PA4) で構成され、5 種類のモチーフ (M1～M5) を持つ。A セクションの旋律構造を図 3-2-15 に示す。このセクションの旋法は全域がミ・シェベラフ旋法である。

The image displays the melodic structure of the A section for 'C Mi Sheberach'. It consists of four phrases (PA1, PA2, PA3, PA4) and five motifs (M1, M2, M2', M3, M4, M5). The notation is in 2/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The motifs are labeled with their constituent intervals: m1, m2, m3, m4, m5, m6, m7. PA1 contains M1, M2, and M2'. PA2 contains M1 and M3. PA3 contains M1, M2, and M2'. PA4 contains M4, M5, and M5. The motifs are defined as follows: m1 is a quarter note, m2 is a quarter note, m3 is a quarter note, m4 is a quarter note, m5 is a quarter note, m6 is a quarter note, and m7 is a quarter note.

図 3-2-15 カンドルのフン・デル・フペ A セクションの旋律構造

PA1 は上行の M1 と下行の M2 によって構成される山形のフレーズである。M2 は、3 度の順次下行の要素：m3 の下行反復から構成されており、更に M2 全体が 3 度下で下行反復して、より大きな下行形を形成している。この M2 の反復は、一步一步段階的に動いていく印象を作り出している。

PA2 は PA1 の変形反復であり、M1 に続いて M2 ではなく、新しいモチーフ：M3 が唐突に現れる。この M3 は二つの旋律要素 m5 と m6 からなり、どちらも高い中心音 (C6) から第 5 音 (G5) へ下行する動きだが、m5 が跳躍進行するのに対し、m6 は順次進行する。この M3 により PA2 は PA1 よりも音の頂点を 2 度高めている。

PA3 は PA1 の同音高反復である。続く PA4 は、PA1～PA3 とは異なり下行形を中心とするフレーズであり、その下行は M2 の下行の音程を 2 度拡張した M5 の 3 度下での下行反復から構成される。このため全体で 8 度の下行が作られ、PA1～PA3 の下行よりも勾配が大きくなりダイナミックになり、中心音 (C5) へ向けて音の動きが加速される。

3-2-6-2 Bセクションの旋律構造

Bセクションは4小節間のシグナル部と、二つのフレーズ（PB1、PB2）で構成される。

Bセクションの旋律構造を図 3-2-16 に示す。このセクションの旋法はC ミ・シェベラフ旋法である。

図 3-2-16 カンデルのフン・デル・フペ Bセクションの旋律構造

Signal

C Mi Sheberach

PB1

PB2

(C Mi Sheberach)

Bセクションはシグナル部に続いて、下行の4回反復を中心として構成されている。このセクションのシグナル部、及びそれに続くモチーフでは、Aセクションで出現した m5 と m6 が再び現れている。シグナル部では m5 が反復され、第3小節と第4小節では音価を半分にして m5 が4回反復されることにより、旋律の音の動きが細くなり旋律の勢いを増大している。またシグナル部に続く PB1、PB2 ではモチーフ要素：m6 が繰り返し現れる。Aセクションと比べると、Bセクションに現れる下行は急になっており、旋律が前進する速度感が増していると思われる。また反復される旋律の単位が4小節から2小節へ縮まっていることもその印象を強めている。

PB1 に現れる M6 は、4度下行する二つのモチーフ要素：m6 と m8 が組み合わさって構成され、高い中心音（C5）から一オクターブ下がる8度の下行を作る。この M6 は直後で同音高反復され、後半部分の m8 が m9 に変形し、2度上行を経て第5音（G5）で終わる。

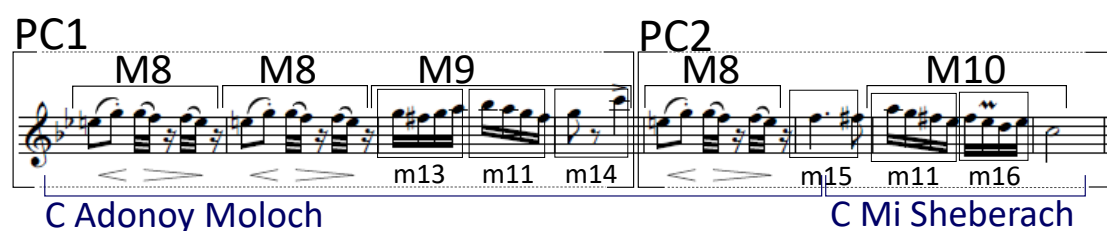
PB2 は PB1 の同音高での変形反復である。PB1 は M6 とその変形である M6' から構成されるが、PB2 では M6' が M7 に変形する。

さらにこのセクションでは、モチーフ：M6 が 3 回出現される中で、2 回目の終わりで音の動きが逆行し、繰り返しの単調さを破り、新鮮さを出している。

3-2-6-3 Cセクションの旋律構造

Cセクションは、全体的に見ると、狭い音域内で上下する波形の旋律線を持っている。このセクションの旋法はCアドノイ・モロフ旋法であり、二つのフレーズ（PC1、PC2）で構成され、3種類のモチーフ（M8、M9、M10）を持つ。このセクションは3度の音域で山形を作るモチーフ：M8の反復を中心としている。

図 3-2-17 カンデルのフン・デル・フペ Cセクションの旋律構造



PC1 は M8 の同音高反復とそれに続く M9 から構成される。M9 はモチーフ要素：m13 と m11 で 4 度音域で動く山形の旋律線を作った後、m14 で第 5 音（G5）から 4 度上の高い中心音（C6）へ跳躍上行する。この動きは m5 の動きの逆である。そして M9 全体では波形の動きを作る。

PC2 は PC1 の同音高での変形反復である。PC2 では M8 が 1 回のみ現れ、その後に M9 が変形した M10 が出現する。モチーフ：M10 は M9 の m13（2 度下行+3 度順次上行）と m11（4 度順次下行）の前後を入れ替え、音高を下げると共に、m13 の動きの前後を逆にした（m16）ものである。この M10 は中心音（C5）で終わり、6 度の下行を作る。Cセクションでは単純で規則的な動きの山形モチーフ（M8）が繰り返され、その反復が旋律の動きに停留感を生じさせ、その後に来る M9 や M10 の流動的な動きと対照を作っている。またフレーズの反復（PC1 が PC2 で反復する）により、M9 の波形と、M10 の下行形の間の、音進行の方向の違いが強調されている。

以上、カンデルのフン・デル・フペの旋律構造をまとめると、

- 1) Aセクションは山形フレーズの連続反復で構成される。2 回目のフレーズ後半で突然異なる動きに変わること、新鮮さを生んでいる。
- 2) Bセクションでは Aセクションのモチーフ要素（m5、m6）が再出現し、その要素がセクション全体の中心的な旋律素材となっている。

3) B セクションでは M6 の 3 回連続が現れ、その 2 回目のモチーフ後半で突然異なる動きに変わること、新鮮さを生んでいる。この効果は A セクションのフレーズ反復における変形と同様である。

3) C セクションではモチーフ反復により停留感が生まれ、その後の流動的な動きと対照性を作る。またフレーズ反復により、山形の動きに続いて、波形と下行形という異なる形状の動きが続き、音進行の対照が強調される。

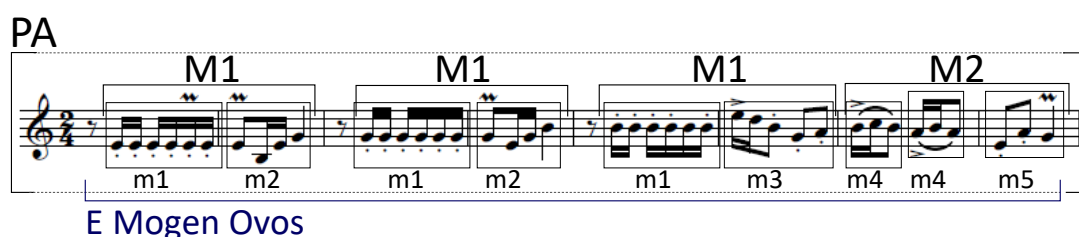
第 7 項 ミツヴァ・タンツ ホフマン

ホフマンのミツヴァ・タンツは三セクション (A、B、C セクション) から成る。主旋法は E モゲン・オヴオス旋法である。

3-2-7-1 A セクションの旋律構造

A セクションは一つのフレーズ (PA) で構成されており、二つのモチーフ (M1、M2) を持つ。A セクションの旋律構造を図 3-2-18 に示す。

図 3-2-18 ホフマンのミツヴァ・タンツ A セクションの旋律構造



このセクションはモチーフ : M1 の反復によって構成されている。M1 は、主和音の転回により音高を上げながら 3 回連続する。この M1 の上行反復と下行モチーフ : M2 の組合せにより、A セクション全体で大きな山形の旋律線が作られている。

M1 は同音高の連続からなるモチーフ要素 : m1 と、主和音の分散による上行要素 : m2 から構成される。M1 が 3 回目に出現するとき、M1 の後半部分は m2 から下行要素 : m3 に変形する。これにより旋律線の方法が上行から下行へ転換される。

ここで M1 の上行反復について、M1 は主和音の構成音 (E-G-B) で構成されていると

いう点で変化に乏しい。だが跳躍進行で音が動く部分の、M1 間や m2 の動きはダイナミックである。一方で M2 はモチーフ要素：m4 の 2 度下での反復で構成される下行モチーフである。m4 は「2 度上行+2 度下行」という水平に動くモチーフ要素であり、M2 全体では 5 度下行 (B-A-E) している。第 5 音 (B) から第 4 音 (A) へは緩やかに下がるが、第 4 音 (A) から中心音 (E) まで跳躍して急に低くなる。また m5 は A セクションが最初に現れるときに出現し、直後で繰り返される A セクションへのつなぎとして作用する。このため後ろに同セクションが続かないときには m5 は出現しない。

このように A セクションでは、M1 の 3 度上での上行反復で、旋律の上昇する勢いが強まった後、水平要素の下行反復により、足踏みするようなゆっくりとした緩やかな下行が続いている。

3-2-7-2 B セクションの旋律構造

B セクションは四つのフレーズ (PB1、PB2、PB3、PB4) で構成されており、五つのモチーフ (M3~M7) が出現する。このセクションは 2 種類の下行形の繰返しで構成されている。そして前側の三つの下行形の終端部に上行が現れ、各フレーズが接続されている。これによりセクション全体で連続する波形の旋律形を作っている。B セクションの旋律構造を図 3-2-19 に示す。このセクションの旋法は PB1 が E モゲン・オヴォス旋法、PB2 が G アドノイ・モロフ旋法、PB3 と PB4 は E イシュタバフ旋法であるが PB4 の最後の 2 小節で E モゲン・オヴォス旋法へ戻る。

PB1 は 2 種類のモチーフ要素 (m6、m7) で作られる M3 と M4 から構成される。M3 は 2 度上行し 2 度下行する水平形のモチーフ要素：m3 と 2 度下行、2 度上行するモチーフ要素：m7 から成る。M4 は旋律の最後で第 5 音 (B3) から中心音 (E4) へ 4 度上行しており、上行で終わる波形の旋律線を持つ。PB1 の動きの深層には G-E-B-E という動きを認めることができる。この動きは M1 の E-B-E-G を逆から始めた動きと一致しており、PB1 は M1 の逆の関係にあるといえる。

図 3-2-19 ホフマンのミツヴァ・タンツ B セクションの旋律構造

PB1 M3 M4
m6 m7
E Mogen Ovos

PB2 M3 M4
m6 m7
G Adonoy Moloch

PB3 M5 M6
m8 m8
E Mogen Ovos

PB4 M5 M7
m8 m8 m8 m8
E Mogen Ovos

PB2はPB1の3度上での反復である。PB1の反復は3度上で反復される点でM1の反復と共通するが、M1が主和音の転回により上へ動くのに対し、PB1の反復では中心音が3度高いGアドノイ・モロフ旋法への転旋により、旋律が3度上へ上がっている。このPB2におけるフレーズの上行反復は、波形の旋律線を保ちながら旋律を上へ持ち上げる作用を持つ。

PB3では2種類のモチーフ(M5、M6)が現れる。M5はm8を2度ずつ下げながら3回反復することにより、第5音から中心音まで下がる緩やかな5度下行を作っている。このM5はM2と同様、水平のモチーフ要素の下行反復から成る。ただしM2が「2度上行+2度下行」のm4を反復するのに対し、M5は「2度下行+2度上行」のm8を反復している。またM2がB-A-Eという跳躍を含む5度下行であったのに対し、M5は順次進行の部分が延長され、B-A-G-F-Eという5度下行になっている点で異なる。M5に続くM6は、中心音(E4)から第4音(A4)へ上行し、第2音(F#4)へ下がった後、再び第4音(A4)へ上昇しPB4へ繋がる動きを作る。このM6はAセクションで現れるm5を拡大したものである。PB3とPB4の間に現れるM6は、Aセクションでつなぎとして作用したm5と同様、次に来るPB4へのつなぎとして作用している。

PB4はPB3の同音高の反復である。PB4ではM5の下行で中心音(E4)に一旦到達した後、第5音(B4)を経て再び中心音(E4)で終止する。

Bセクションは、PB2でPB1を上行反復して3度上のアドノイ・モロフ旋法に移ることで、一時的に明るい雰囲気を作り出している。またこの一時的な明るい雰囲気について、イシュタバフ旋法の減5度下行のフレーズが同音高反復されることで、再び暗の雰囲気に

3-2-7-3 Cセクションの旋律構造

図 3-2-20 ホフマンのミツヴァ・タンツ Cセクションの旋律構造

PC1 のモチーフ：M8 は下行の旋律要素（m7 と m9）の組み合わせからなる。m7 は第 3 音（B4）で始まり 2 度下行した後、第 3 音（B4）へ戻る。m9 は第 4 音（C5）から始まり、第 3 音（B4）で終わる旋律線を持ち、m7 に繋がることで波形の旋律線を作る。PC1 ではモチーフ：M8 が同音高で反復され、これにより、繰り返される波形の旋律線が構成される。またモチーフ：M8 の要素の組合せ（m7、m9）は B セクションの M3 におけるモチーフ要素：m6 と m7 を前後逆にした構成と類似している。

114

このモチーフが連続すると波形の旋律線が作られる。M9 の 3 回目の出現では、m10 が跳躍進行から順次進行に変形する。M9 はセクションの最後に出現するが、中心音ではなく第 3 音 (B4) で終わるため、他のセクションに比べ C セクションの終止感は弱い。C セクションの後に B セクションがすぐに続くのは、終止感の強い B セクションで旋律を中心音 (G4) へ落ち着かせるためだと考えられる。

C セクションの前半での M8 の 2 回連続出現は、次に来る PC2 の動きと合わせて 3 段階で C-B という 2 度下行の動きを強調する効果を持つ。後半の PC2 でもモチーフ : M9 が C-B という 2 度下行の動きを 3 回反復している。また M8 の反復は停留感を生み出し、その後の M9 の連続反復が作る滑らかな波形の旋律の動きと対照性を作り出している。M9 は反復で 3 回出現するが 3 回目の出現時に展開されている。

以上、ホフマンのミツヴァ・タンツの旋律構造をまとめると、

- 1) A セクションは上行反復するモチーフで上行の旋律線を作る構造を持つ。この上行と下行モチーフとの組み合わせでセクション全体は山形の旋律線を持つ。
- 2) B セクションは波形モチーフの上行反復と下行モチーフを組合せ、セクション全体の旋律線を大きくうねる波形としている。
- 3) C セクションは反復による停留感とその後の滑らかな音進行の対照性を生み出している。

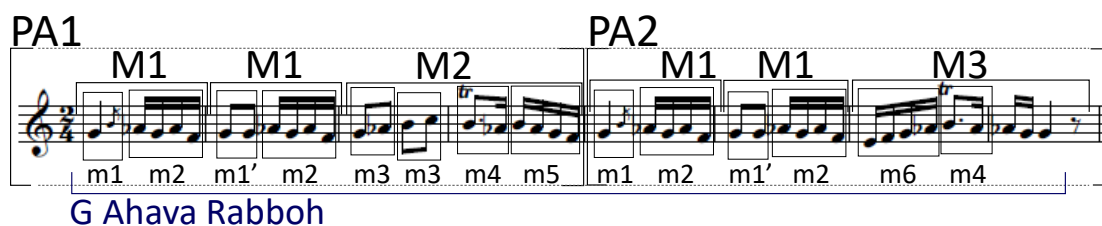
第 8 項 ミツヴァ・タンツ シュワルツ

シュワルツのミツヴァ・タンツは三つのセクション (A、B、C セクション) から成る。主旋法はアハヴァ・ラボ旋法であり、B セクションは F アドノイ・モロフ旋法へ転旋する。

3-2-8-1 A セクションの旋律構造

A セクションは変形反復の関係にある二つのフレーズ (PA1、PA2) から構成されており、3 種類のモチーフ (M1、M2、M3) を持つ。A セクションの旋律構造を図 3-2-21 に示す。旋法は G アハヴァ・ラボ旋法である。このセクションは小さな波の反復に続く山形の旋律線を繰り返す。

図 3-2-21 シュワルツのミツヴァ・タンツ A セクションの旋律構造



PA1 はモチーフ : M1 の同音高反復と M2 の組合せからなる。M1 は 4 分音符の長さを持つ中心音 (G4) の m1 と、第 2 音と低い第 7 音の間で動く m2 の組合せからなる。要素 : m1 と m2 により、M1 は中心音 (G4) を中心にして、それを取り囲むように動き、狭い音域 (3 度) の波形を作る。M2 は m3 の反復による 4 度上行と m4、m5 の組合せによる 4 度下行で山形を作る。この PA1 では M1 の反復により強調される狭い音域の動きと、その後に広い音域へ上行する M2 の動きの間で対照が生み出されている。またこの構成は、M1 の反復で停留感を生み出し、次の山形の動きで蓄積されたエネルギーを解消する意味も持つ。

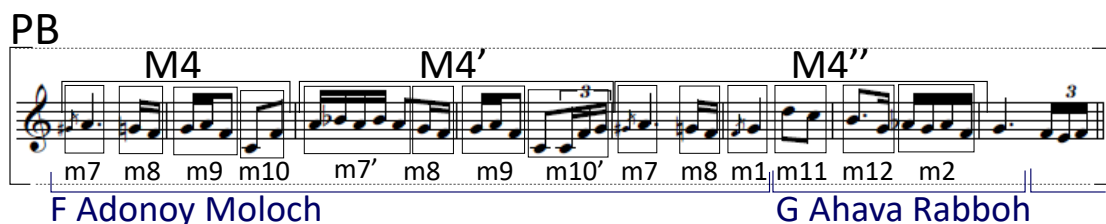
PA2 は PA1 の後半部分の M2 を M3 に変形して反復したものである。M3 は、16 分音符による 4 度上行の要素 : m6 と m4 の組合せから成る。M3 は M2 と同様、5 度音域を持つ山形のモチーフであるが、M3 は E 音から開始して B 音を頂点とするため、M2 と比べ全体の音域が 3 度低くなる。また M3 は M2 の音の動きを、前後逆にする構成になっている。

3-2-8-2 B セクションの旋律構造

B セクションは一つのフレーズ (PB) で構成され、1 種類のモチーフ (M4) の同音高の反復を中心に構成されている。B セクションの旋律構造を図 3-2-22 に示す。このセクションは冒頭から F アドノイ・モロフ旋法へ転旋し、第 3 音 (Ab) 音が半音高くなることで A セクションと明確に異なる印象を持つ。M4 は全体として 3 度下行するモチーフであり、8 種類の旋律要素 (m7~m12、m1、m2) からなる。M4 が 2 回目に現れる時 (M4')、符点 4 分音符の開始音 (A4) のリズムが細分され、16 分音符と 8 分音符で A 音と Bb 音が交替する m7' に変形する。また M4 の m10 における 8 分音符の中心音 (F4) 音が 3 連符に分割され C-F-G という動きに変わる。次に M4 が 3 回目に現れる時 (M4'')、後半部分

が m9 と m10 から m1 と m11 に変形し、第 2 音（G4 音から突然 5 度上行する。この 5 度跳躍上行は、このセクションの旋律の流れを上行から下行へ変える転換点となり、下行の終止形を作る m12 と m2 へとつながっている。

図 3-2-22 シュワルツのミツヴァ・タンツ B セクションの旋律構造



m12 と m2 の部分は、それまでの F アドノイ・モロフ旋法ではなく主旋法（G アハヴァ・ラボ旋法）の終止形であり、その輪郭は B-A \flat -G という 3 度の下行である。この部分は A セクションで出現する M1 の m1 を m12 に変形したものであり、M1 と類似している M5 が B セクションの終止部分で出現することでセクション間に統一感を与えている。

このように B セクションでは A セクションとは対照的に、アドノイ・モロフ旋法の明るい印象を持つモチーフ M4 を反復することで、その印象を強調している。また 3 回目の変形で音進行と旋法が変化し、明から暗へ転じている。

3-2-8-3 C セクションの旋律構造

C セクションは 4 小節間のシグナル部と二つのフレーズ（PC1、PC2）から構成されている。C セクションの旋律構造を図 3-2-23 に示す。シグナル部では主和音（G-B-D）構成音で高い中心音（G5）まで上行する動きがみられる。これにより A、B セクションより音域が大幅に上方に拡大することで高揚感が生まれ、C セクションの導入として旋律に勢いがつけられている。

PC1 は 2 種類のモチーフ（M6 と M7）を持つ。このフレーズでは M6 が同音高で 2 回反復し、3 度下行を繰り返す。その後上行の M7 が続き、PC1 全体で谷形を作る。M6 は第 3 音（B4）から中心音（G4）への 3 度下行、M7 は中心音（G4）から 5 度上行し、2 度下がる動きである。M9 は「2 度上+2 度下」の m14 の下行反復（3 回連続/2 度下）により 4 度下行する。その後 A セクションの M3 が現れ、A セクションとの統一が生まれて

いる。

図 3-2-23 シュワルツのミツヴァ・タンツ C セクションの旋律構造

signal

PC1

M6 M6 M7

m13 m14 m13 m14 m1' m15

G Ahava Rabbah

PC2

M8 M3

m16 m16 m16 m6 m4'

(G Ahava Rabbah)

PC2 は 2 種類のモチーフ (M8 と M3) を持つ。PC2 では、3 連符のモチーフ要素 : m16 の 2 度下での 2 回反復により 4 度の下行が作られる。そして下行で到達した F 音でリズム的な動きが止められ、M3 の終止モチーフへつながる。M3 は A セクションの終止モチーフ M3 を反復する。ただし m4 のリズムが付点リズムから 16 分音符の連続に変わる。

このセクションでは停留と流動という対比的な動きが 2 回繰り返される。水平部分を維持するために M6 が同音高で反復され、旋律の流れを停滞させるが、M7 の上行で解消されるもう一つは M8 における m16 の反復による停留感が M3 の順次進行で解消される。また水平要素 : m16 の下行反復は、下行する先の F 音に向けて勢いを昂進させている。

また PC1 と PC2 は M6 と M8 という下行形から始まる点で共通しており、それに続いて波形と山形という異なる形状の動きが続いている。これにより各フレーズ後半の音進行の方向の対照が生み出されている。

さらに C セクションの終止部分には A セクションの終止モチーフ M3 が再出現し、再帰性を生み出している。

以上、シュワルツのミツヴァ・タンツの旋律構造をまとめると、

1) A セクションは反復により、狭い音域内の動きと広い音域内の動きの間で対照が作り出されている。

2) B セクションは、モチーフの連続反復による旋律の停留と流動の対照が生み出されている。

3) C セクションでは、反復による旋律の停留と流動の対照が生み出されている。また PC1 と PC2 の間で、下行形に続く動きの方向の対照が生み出されている。

4) B、C セクションの終止部分では A セクションのモチーフ (M1、M3) が出現し、セクション間の統一感が生まれている。

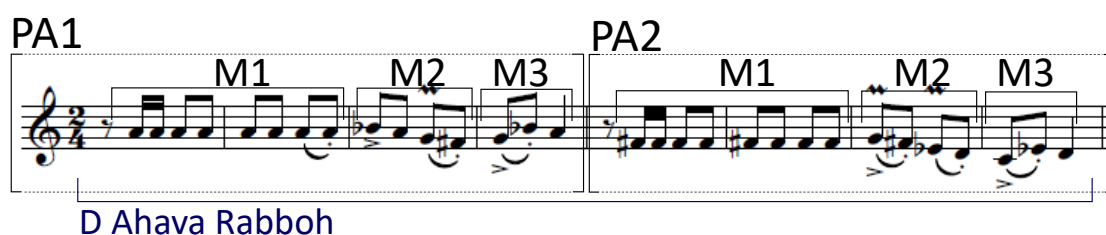
第9項 ミツヴァ・タンツ シュライヤー

シュライヤーのミツヴァ・タンツは三つの基本セクション (A、B、C セクション) を持ち、B セクションの変形である B' セクションが C セクションに続いて現れる。この曲 (演奏) の主旋法は D アハヴァ・ラボ旋法である。この曲 (演奏) はすべてのセクションがフレーズの反復で構成されている。

3-2-9-1 A セクションの旋律構造

A セクションは二つのフレーズ (PA1、PA2) から構成され、三種類のモチーフ (M1、M2、M3) を持つ。A セクションの旋律構造を図 3-2-24 に示す。このセクションの旋法は D アハヴァ・ラボ旋法である。

図 3-2-24 シュライヤーのミツヴァ・タンツ A セクションの旋律構造



A セクションの旋律は PA1 の変形反復で構成される。M1 は同音の連続、M2 は下行、M3 は上行であり、PA1 全体で水平と波形の旋律線を形成する。PA2 は PA1 を 3 度下で反復している。ただし M3 のみが 5 度下で反復されるため、旋律線は下行形に近づく。

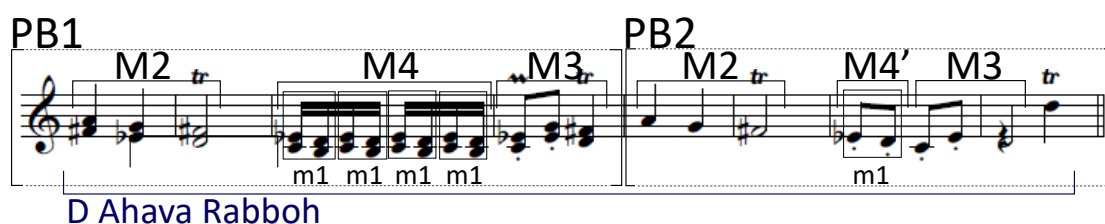
ミツヴァ・タンツの動きには水平の動き (同音を繰り返す動き) がよく用いられる。A セクション前半の PA1 は、この水平の動きが第 5 音で現れ、その後波形に動く。後半の

PA2 では水平の動きが 3 度下で繰り返され、その後の動きは音高を下げて下行を作っている。PA1 も PA2 も用いられるモチーフは同じであるが、音高を 3 度または 5 度下げて反復することにより、前半は波形、後半は下行という対照的な動きを生み出している。

3-2-9-2 B セクションの旋律構造

B セクションは二つのフレーズ (PB1、PB2) から構成され、3 種類のモチーフ (M2、M4、M3) を持つ。B セクションの旋律構造を図 3-2-25 に示す。このセクションの旋法は D アハヴァ・ラボ旋法である。

図 3-2-25 シュライヤーのミツヴァ・タンツ B セクションの旋律構造



このセクションのフレーズは、A セクションで現れた M2 と M3 が再出現し、それらの間にモチーフ : M4 が挿入されることで構成されている。M4 は 16 分音符による 2 度下行のモチーフ要素 : m1 が同音高で 3 回反復することで作られる。モチーフ : M2 は下行、M4 は 2 度下行の連続による水平、そして M3 は 3 度上+2 度下の動きであり、PB1 全体で下行と波形の旋律線を作る。

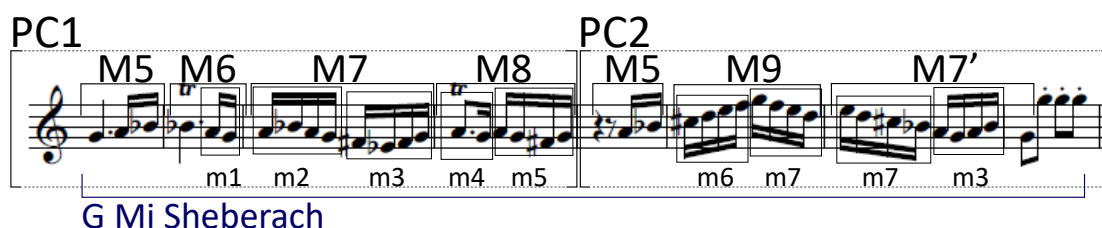
PB2 は PB1 の同音高の反復である。ただし PB2 では M4 が縮小され M4'に変形する。M4 では m1 が 3 回反復するが、M4'では音価が 16 分音符から 8 分音符に大きくなり、反復がなくなる。また M3 は 3 度下で反復される。PB2 の旋律線は M4 が M4'に替わるが PB1 同様、フレーズ全体として下行+波形を持つ。

このように A セクションの M2 と M3 の動きが B セクションで引き継がれ、旋律の軸として現れている。また PB1 に対して、PB2 は M4 を縮小し、M3 の入りを早め、また M3 が 3 度下で反復されることで中心音へ向かう終止形が作られている。

3-2-9-3 C セクションの旋律構造

C セクションは二つのフレーズ（PC1、PC2）から構成され、5 種類のモチーフ（M5、M6、M7、M8、M9）を持つ。このセクションの旋律構造を図 3-2-26 に示す。このセクションは 16 分音符の細かいリズムを基本とし、A、B セクションより音域が大きい波形の旋律線を持つ。

図 3-2-26 シュライヤーのミツヴァ・タンツ C セクションの旋律構造



PC1 は B セクションが下行モチーフ：M2 で始まるのに対し、上行の M5 と下行の M6 で始まり、3 度音域の山形を作る。そしてその後、モチーフ：M7 と M8 により 5 度音域内を上下する波形の動きが作られる。

PC2 は PC1 を基本にしながら、前半の山形の音域を拡大すると共に、後半の波形を 3 度音高を上げて反復している。まず PC2 の前半では M6 ではなく M9 が出現し、音域のより広いダイナミックな山形が形成される。その後の M7 は M7' へ変形する。M7' では M7 の 3 度上での反復であり、開始音のみ 5 度高くなっている。PC1 が 5 度音域で波形を作るのに対し、PC2 はその波形を 8 度の音域まで拡大して繰り返している。

このように C セクションでは PC1 と PC2 の冒頭の動きが同じであり、M7 が 3 度上で繰り返される。ここでは PC1 の波形の動きが、PC2 で更に音域を拡大し繰り返されることで、セクション後半で旋律が盛り上がり、フレーズ間の変化を印象付けている。

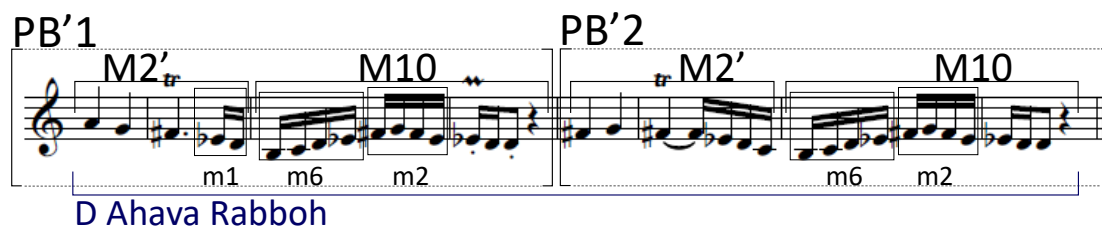
3-2-9-3 B'セクションの旋律構造

B'セクションは二つのフレーズ（PB'1、PB'2）から構成され、2 種類のモチーフ（M2' と M10）を持つ。B'セクションの旋律構造を図 3-2-27 に示す。旋法は D アハヴァ・ラボ旋法である。このセクションは B セクションと同じくモチーフ：M2 の動きから始まるが、その後は M4 と M3 ではなく山形の M10 が出現する。

B'セクションは PB'1 の同音高反復で構成される。ただし反復時には小さい変化が起こっている。PB'2 では M2' の開始音の高さが A4 から F4 へ 3 度下がり、音域も F4 ではな

く C4 まで下がる。また B セクションの共通部分 (M2) と比較すると、M2 が 3 度下行であるのに対し、M2' では 5 度または 6 度下まで下行が延長され、その後に続く M10 の開始音、B3 音へ順次進行でつながっている。

図 3-2-27 シュライヤーのミツヴァ・タンツ B' セクションの旋律構造



B'セクションに出現する M10 は直前の C セクションの最後に現れるモチーフ :M7' の動きの逆である。M10 の 4 度上行する要素 : m6 は M7' の 4 度下行する要素 : m7 の逆行であり、M10 の要素 : m2 は M7' の要素 : m3 の逆行である。すなわちセクション B' の旋律は、C セクションの波形モチーフを逆行させて取り込むことにより作られている。

以上、シュライヤーのミツヴァ・タンツは四つすべてのセクションがフレーズの反復で構成されており、次のような特徴がみられる。

- 1) 異なるセクション間で同じモチーフの使用 (A、B、B'セクション間)、及び、逆の関係にあるモチーフの使用 (C、B'セクション間) がみられる。
- 2) A セクションは 3 度下でのフレーズ反復で作られ、反復の音高を変え対照性を作り出している。
- 3) B セクションは A セクションのモチーフ : M2 と M3 の間へ新たなモチーフ : M4 を挿入して作られている。
- 4) C セクションは、前半の音域拡大と後半のモチーフの 3 度上での反復を伴うフレーズ反復で作られている。
- 5) B'セクションの旋律は、C セクションの波形モチーフを逆行させ、取り込むことにより作られている。

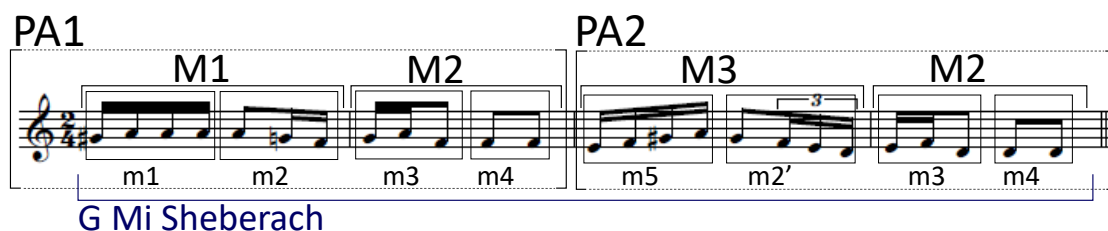
第 10 項 ブロイゲス・タンツ カンデル

カンデルのブロイゲス・タンツは六つ（A~F セクション）から成る。この曲（演奏）は花婿と花嫁の双方の母親の対立と和解という二つの場面から構成されており、最初の二つのセクション（A、B セクション）が不信と対立、それ以降のセクション（C~F セクション）が和解の場面である。この曲（演奏）の旋法は、A と B セクションが D ミ・シェベラフ旋法、それ以降が D モゲン・オヴォス旋法である。

3-2-10-1 A セクションの旋律構造

A セクションは二つのフレーズ（PA1、PA2）で構成され 3 種類のモチーフ（M1、M2、M3）を持つ。PA1 では四つのモチーフ要素（m1~m4）、PA2 では四つのモチーフ要素（m3~m5）が現れる。A セクションの旋律構造を図 3-2-28 に示す。

図 3-2-28 カンデルのブロイゲス・タンツ A セクションの旋律構造



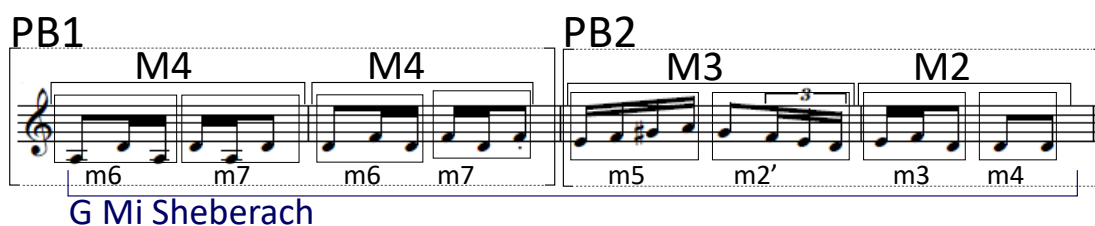
PA1 は二つのモチーフ：M1 と M2 で作られる。M1 と M2 は第 5 音（A4）から第 3 音（F4）の間を動く波形の旋律線を形成する。

PA2 は PA1 の 3 度下での変形反復である。共に M2 のモチーフを含むが、PA2 では M1 ではなく 5 度の音域の山形のモチーフ：M3 から始まる。PA1 と PA2 では前半が変化し、後半は同じモチーフ（M2）を繰り返す。これは前半部の変化に関わらず、同じ旋律へ回帰する単調な印象を強めると共に、PA2 全体が 3 度低く反復されていることで、全体で下行して沈み込んでいく動きを作り出している。

3-2-10-2 B セクションの旋律構造

B セクションの構造を図 3-2-38 に示す。B セクションは二つのフレーズ（PB1、PB2）で構成され、3 種類（M4、M3、M2）のモチーフを持つ。

図 3-2-29 カンデルのブロイゲス・タンツ B セクションの旋律構造



PB1 は水平モチーフ M4 の上行反復で作られる。M4 は主和音 (D・F・A) の分散で構成される。M4 は第 5 音 (A3) と中心音 (D4) の交替で構成され、反復時には中心音 (D4) と第 3 音 (F4) の交替に変化する。モチーフ要素：m6 と m7 による波形の旋律線が上行反復されることで、PB1 は方向が定まらず揺れ動きながら上行する印象を作り出している。

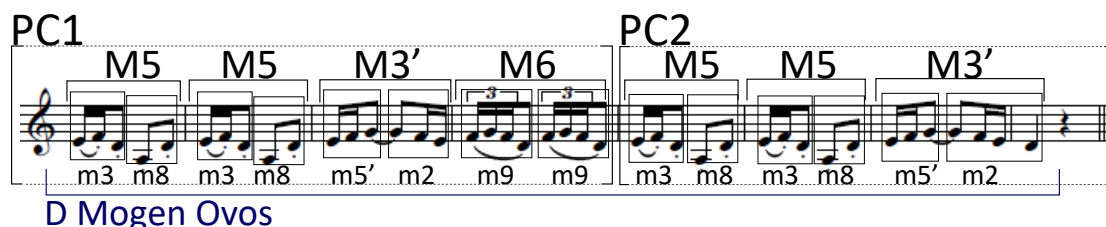
セクション後半の PB2 は PA2 を同音高で繰り返したものであり、A、B セクション間の統一性が作られている。

上に述べた場面を想定すると、A セクションでは不信感に満ちた問いかけとそれに対する頑なな反応や押し問答、B セクションでは不信感が高まる様子と進展しない状況などが連想される。

図 3-2-30 カンデルのブロイゲス・タンツ C セクションの旋律構造

C セクションの構造を図 2-1-30 に示す。C セクションは二つのフレーズ (PC1、PC2) で構成され、3 種類のモチーフ (M5、M3'、M6) を持つ。このセクションの冒頭から旋法が D ミ・シェベラフ旋法から D モゲン・オヴオス旋法へ変わる。

図 3-2-30 カンデルのブロイゲス・タンツ C セクションの旋律構造



PC1 の冒頭では波形の旋律線を持つモチーフ:M5の反復が出現する。M5は第 3 音 (F4) と低い第 5 音 (A3) の間で波形の旋律線を作り、中心音 (D4) で終わる。その後にモチ

ーフ：M3'が続く。この M3'は A、B セクションで出現する山形モチーフ M3 を、音域をより狭くしたものである。M3'は第 5 音（G4）を頂点として 3 度の山形を作る。M3'に続いて、下行要素：m9 の水平反復で作られるモチーフ：M6 が出現する。モチーフ要素：m9 は第 3 音（F4）から始まり、2 度上行した後、4 中心音（D4）まで下行する。

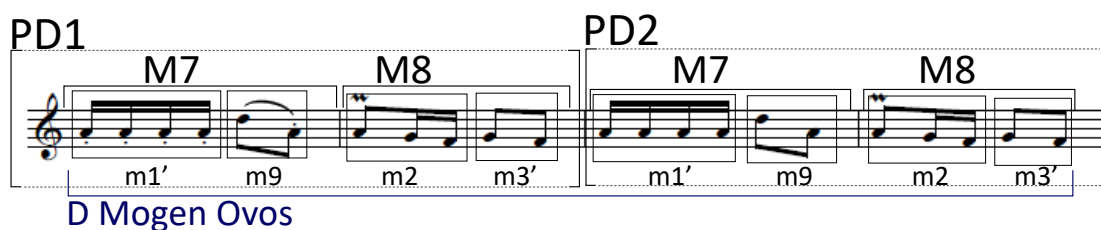
PC2 は PC1 の同音高の反復である。ただし PC2 では M6 が省略される。

C セクションから F セクションは、フレーズやモチーフの同一反復によって構成されており、対立ではなく和解を表していると考えられる。C セクションではモチーフの反復部分で停留感を出し、それに続く部分で旋律を前進させ、旋律の流れの緩急の変化をつけて生き生きとした印象を生み出している。

3-2-10-4 D セクションの旋律構造

D セクションの構造を図 3-2-31 に示す。D セクションは二つのフレーズ（PD1、PD2）で構成され、2 種類のモチーフ（M7、M8）を持つ。このセクションの旋法は D モゲン・オヴォス旋法である。M7 は二つのモチーフ要素（m1'、m9）から、M8 は二つの要素（m2、m3'）からなる。D セクションの大部分の要素は A セクションで出現している。

図 3-2-31 カンドルのブロイゲス・タンツ D セクションの旋律構造



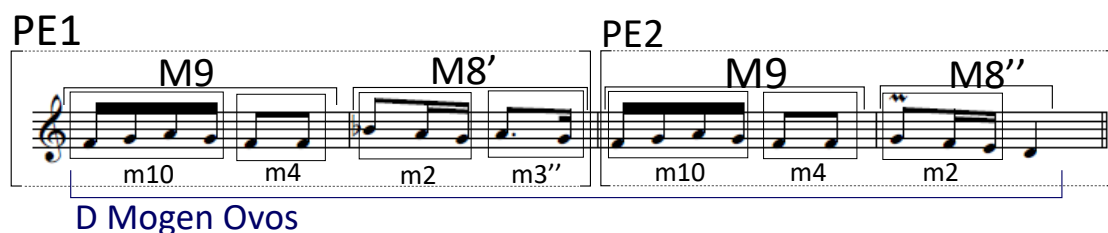
PD1 に現れる M7 は、要素：m1 の開始音を 2 度上げた m1'と、D 音から G 音へ下がる要素：m9 の組み合わせで構成される。また M8 は、要素：m2 と、m3 の A 音を省略した m3'から構成される。また PD2 は PD1 の同音高の反復である。このセクションでは明るくリズムカルな雰囲気、フレーズの同一反復により強調している。また M8 は A、B セクションに現れた m2 と m3 の動きの再出現である。

3-2-10-5 E セクションの旋律構造

E セクションの構造を図 3-2-32 に示す。E セクションは二つのフレーズ（PE1、PE2）

で構成され、2種類のモチーフ（M9、M8'）を持つ。このセクションの旋法は D モゲン・オヴオス旋法である。

図 3-2-32 カンドルのブロイゲス・タンツ E セクションの旋律構造



PE1 では M9 と M8'の組み合わせが反復される。この時、M9 は同音高で反復されるが M8'は音高を 3 度下げ、かつ変形して繰り返される。M8'は m2 と m3''から構成され、M8''では m3''が省略される。このフレーズでは同じモチーフ（M9）に音高を変えたモチーフ（M8'）を組み合わせることで、後半部で、より落ち着いた印象を生み出している。また PE2 は PE1 の同音高での反復である。

3-2-10-6 F セクションの旋律構造

F セクションの構造を図 3-2-33 に示す。F セクションは一つのフレーズ：PF で構成され、2種類のモチーフ（M10 と M11）を持つ。このセクションの旋法は D モゲン・オヴオス旋法である。

図 3-2-33 カンドルのブロイゲス・タンツ F セクションの旋律構造



F セクションではモチーフ M10 が徐々に変形して 3 回連続する。この時、2 回目ではリズムが細分されてより活発になる。また 3 回目ではリズム細分された動きが 2 回連続する形で現れる。これにより A・Bb・A の動きが出現の間隔を狭めて繰返され、旋律の前進する勢いが強まっていく効果が作り出されている。

F セクションの最後に現れる M11 は第 3 音で終わり、中心音での終止に比べ終止感が弱い。そのために F セクションの直後に、中心音への終止が 2 回出現する E セクションが現れると考えられる。

以上、カンデルのブロイゲス・タンツの旋律構造をまとめると、

- 1) A セクションはモチーフの変形を伴う、フレーズの 3 度下での変形反復で構成される。
- 2) B セクションでは、和音転回による音高の変化を伴うモチーフの反復が現れる。また A セクションのフレーズ : PA2 が同音高で反復される。
- 3) C セクションでは反復で停留感を出し、旋律の流れの緩急の変化をつけて生き生きとした印象を生み出している。
- 4) D セクションは同音高のフレーズ反復で構成され、明るくリズムカルな雰囲気強調している。
- 5) E セクションは前のモチーフの同音高反復と後ろのモチーフの音高を下げる繰返しの組み合わせで落ち着いた印象を生み出している。
- 6) F セクションでは、リズムの細分化を伴う、モチーフの 2 回反復が現れる。またモチーフが凝縮された形で連続して現れ、旋律の前進する勢いを増幅している。
- 7) 曲全体を通じて同じモチーフがセクション間で出現し、全体の統一感を感じさせている。

第 11 項 ブロイゲス・タンツ サンドラー

サンドラーのブロイゲス・タンツは六つのセクション (A~F セクション) を持ち、三つの印象の異なる部分 (A、B セクションが「出会い」、C~E セクションが「緊張と対立」、F セクションが「和解」) から構成されている。

3-2-11-1 A セクションの旋律構造

A セクションは二つのフレーズ (PA1、PA2) から構成され、これらのフレーズは変形反復の関係にある。このセクションの旋律は、PA1 が G アドノイ・モロフ旋法、PA2 が C アドノイ・モロフ旋法で始まり、後半で D アハヴァ・ラボ旋法へ転旋する。このセクションでは 1 種類のモチーフ (M1) が出現する。

図 3-2-34 サンドラーのブロイゲス・タンツ Aセクションの旋律構造

PA1

M1 M1 M1'

G Adonoy Moloch

PA2

M1 M1 M1''

C Adonoy Moloch D Ahava Rabbah

PA1 では、M1 が同音高で連続反復し 3 回出現する。M1 は主和音（G-D-B）の分散による上行モチーフである。そして 3 回目の M1 では後半が変形し、1 オクターヴ上の中心音（G5）まで旋律が上行する。

PA2 は PA1 の 4 度上での変形反復であり、この反復により大きな上行が作られる。PA2 でも M1 が同音高で連続反復される。3 回目の反復では PA1 と異なり、後半で下行の動きが現れる。この下行は次の B セクションの旋律線を作る基本モチーフ：M2 となる。この部分で旋法は D アハヴァ・ラボ旋法に変わる。

PA1 と PA2 は共に M1 の連続反復から構成されるが、PA1 の 3 回目の M1 が後半部分を拡張するのに対し、PA2 の後半では次の B セクションの支配的モチーフの「先取り」が終止部分に現れる。

このセクションでは、明るく穏やかな性格のモチーフ：M1 を何度も繰返し、その性格を強調している。そしてモチーフの 3 回連続出現と音高を上げるフレーズ反復により段階的に徐々に高揚していき、最後の動きに向けて盛り上がりを作っている。後半の反復におけるモチーフの 3 回目の出現では、それまでの穏やかで明るい性格から、B セクションの印象を先取りした、陰のある雰囲気へと変化を生み出している。

また M1 の同音高での反復により、旋律の流れが停滞する効果が生まれ、上方の音域へ向かう勢いが蓄積され、その後、3 回目の変形でその停滞が解消されて旋律が一気に前進するという構成を作り出している。

3-2-11-2 B セクションの旋律構造

B セクションは二つのフレーズ（PB1、PB2）から構成され、1 種類のモチーフ（M2）を持つ。B セクションの旋律構造を図 3-2-35 に示す。このセクションの旋法は PB1 がアハヴァ・ラボ旋法だが、途中で中心音が G から D へ変わる。PB2 は G ミ・シェベラフ旋法である。

図 3-2-35 サンドラーのブロイゲス・タンツ B セクションの旋律構造

The image shows two musical phrases, PB1 and PB2, in G major and D major. PB1 consists of three measures of motif M2, followed by a measure of M2' (a variation of M2), and then a measure of M2. The key signature changes to D major for the final measure. PB2 consists of three measures of motif M2, followed by a measure of M2' (a variation of M2), and then a measure of M2. The key signature changes to D major for the final measure.

PB1 はモチーフ：M2 の反復と変形で作られる。M2 は A セクションの終止部分に現れた動きと同様、下行要素：m1 と m2 から構成されるが、5 度下行ではなく 4 度下行となる点で変化している。M2 は 3 回連続して出現し、3 回目では m1 の後に上行要素：m3 と下行要素：m2 が出現し、山形の旋律を構成する。M2' 部は D アハヴァ・ラボ旋法へ転調する。

PB2 は PB1 の 3 度下での変形反復である。PB2 でも M2 が連続反復して 3 回出現するが、M2 を構成する m2' が下行する音域を下に 2 度拡張し m2'' となる。また 3 回目には出現するモチーフは m1 の後に m4 が続き、中心音（G4）に終止する形で M2'' へと変形している。

A セクションと B セクションの旋律は鏡で映したような対の関係にある。どちらもフレーズの音高を変える反復で構成されるが、A セクションが 4 度上で反復して上行形を作るのに対し、B セクションは 3 度下で反復して下行形を作る。またセクションに現れるモチーフの形が A セクションは上行であるのに対し、B セクションは下行である。さらに PA1 の終止部分に出現するアハヴァ・ラボ旋法に基づく要素：m2 は、PB1 の最後にも同音高

で出現している。これらの理由から A セクションと B セクションは対の関係にあるといえる。

また B セクションでは旋法が曖昧で旋律の落ち着く先が不明である。更に、不安定な印象を持つモチーフ：M2 がセクション内で何度も繰返されることにより、この印象が強調されている。

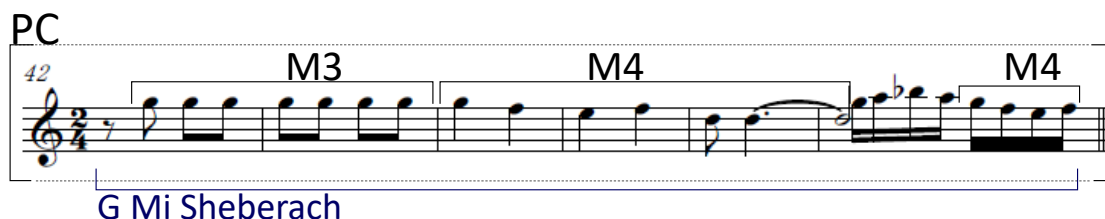
セクション前半部分の PB1 でのモチーフの 3 回連続では、同音高での反復により旋律の流れが停留し、3 回目で変形と共に音高を上げて D アハヴァ・ラゴ旋法に終止する。これにより PB1 の最後で一旦落ち着く。しかし後半フレーズ PB2 では PB1 に対し音高が 3 度下がり、モチーフの 3 回連続出現では 3 回目で沈み込むように下行するため不安感が強調される。

以上の内容は、A セクションでの二人の母親の出会い、B セクションでの不信感の始まり、というカンドールのブロイグス・タンツと同様の状況を想起させる。

3-2-11-3 C セクションの旋律構造

C セクションは 1 フレーズ (PC) で構成される。このセクションの旋律構造を図 3-2-36 に示す。このセクションの旋法は B セクションからの旋法を引き継ぎ、G ミ・シェベラフ旋法である。

図 3-2-36 サンドラーのブロイグス・タンツ C セクションの旋律構造



C セクションは高い中心音 (G5) が連続するモチーフ：M3 と、順次 4 度下行のモチーフ：M4 を持つ。また M4 の後に続くつなぎの部分では再び M4 が 1/4 の音価で反復されて出現する。C セクションでは緊迫感のある動きを反復し、その動きを強調している。

2-11-4 D セクションの旋律構造

D セクションは一つのフレーズ (PD1) で構成され、1 種類のモチーフ (M5) を持つ。

このセクションの旋律構造を図 3-2-37A に示す。このセクションの旋法は前セクションと同じ G ミ・シェベラフ旋法である。

図 3-2-37A サンドラーのブロイゲス・タンツ D セクションの旋律構造

PD

M5 M5 M5'

m5 m6 m6 m5 m6 m6 m5 m6 m6

G Mi Sheberach

PD では、M5 が同音高で連続反復され 3 回出現する。M5 は下行の要素 (m5、m6) で構成される。m5 は 2 度の下行要素であり、m3 は順次下行の 3 度の下行要素である。3 回目に出現するモチーフは、後半部分で m6 が同音高の反復から 3 度下行の反復へと変化し M5' となる。M5 を構成する m5 と m6 はどちらも増 2 度音程 (Bb-C# 音) を含む。M5 の反復では、これらの要素が反復することで中心音 (G4) へ落ち着こうとする緊張感が高められている。

D セクションの最後では第 5 音 (D) から高い中心音 (G) へ上行する動きが現れるが、これは最初に出現するセクションの場合のみであり、反復され 2 回目に出現するセクションでは低い中心音 (G) のまま延ばされている (図 3-2-37B)。この場合、セクションの反復時に、後半部の旋律線の方法を上行と下行に変えることで対照を生み出している。

図 3-2-37B サンドラーのブロイゲス・タンツ 反復時の D セクションの旋律構造

PD

M5 M5 M5'

m5 m6 m6 m5 m6 m6 m5 m6 m6

G Mi Sheberach

M5 の 3 回連続は、増 2 度音程を 3 回繰返し強烈な印象を生み出し、増 2 度音程に続く中心音への解決がないため、解消されない不満が蓄積されていく。3 回目に出現する M5 は変形し、一旦中心音 (G4) まで下行して終止する。一度目に現れるセクションでは、終

止の直後に音高が 1 オクターヴ上へ上行し、次のセクションの反復で再び不満が蓄積され続けることを予感させる。

3-2-11-5 E セクションの旋律構造

E セクションは二つのフレーズ (PE1、PE2) で構成され、1 種類のモチーフ (M6) の反復で作られている。このセクションの旋律構造を図 3-2-38 に示す。このセクションの旋法は G モゲン・オヴオス旋法で始まり、フレーズ内で D アハヴァ・ラボ旋法へ転旋する。

図 3-2-38 サンドラーのブロイゲス・タンツ E セクションの旋律構造

Figure 3-2-38 illustrates the melodic structure of the E section, divided into two phrases: PE1 and PE2. Both phrases are in G major and feature the motif M6, which is a descending tritone (m7) with a triplet of eighth notes. PE1 (measures 70-77) contains four repetitions of M6, with the first three in G major and the fourth in D major. PE2 (measures 78-81) contains two repetitions of M6, with the first in G major and the second in D major, labeled M6'. The phrases are bracketed and labeled 'G Mogen Ovos' and 'D Ahava Rabbah' respectively.

PE1 は音高を変えて M6 を 3 回反復する。M6 は 2 分音符とそれに続く 3 度下行の動きを持つ要素：m7 から構成される。M6 の反復は、2 回目で 2 度上、3 回目で 3 度下、4 回目でさらに 3 度下という形をとる。この反復により、PE1 全体で下行形が作られる。

PE2 は PE1 の同音高での反復である。ただし全体が縮小されており、M6 の反復は 1 回にとどまっている。2 回目の M6 では最後に高い中心音 (D) へ上行し、PE2 全体で上行形を作る。この上行形により、高い F 音から始まる F セクションにスムーズに繋がっていく。前半のフレーズ PE1 では、モチーフが 4 回連続し、2 回目では 2 度上行反復されるが、その後 3 度下行反復が 2 回続き、全体で沈み込むような動きを作る。後半のフレーズ PE2 では、PE1 とは対照的に、モチーフの 2 度上行反復の後、そのまま更に 2 度上の D 音まで上行を続ける。すなわち、PE1 と PE2 は冒頭 2 小節で同じ動きを共有し、その後続く動きの方向が逆になるという内容の対照を生み出している。

3-2-11-6 F セクションの旋律構造

F セクションは四つのフレーズ (PF1~PF4) で構成され、3 種類のモチーフ (M7、M8、M9) を持つ。このセクションの旋律構造を図 3-2-39 に示す。このセクションの旋法は G アドノイ・モロフ旋法で始まり、PF1 の途中で G アハヴァ・ラボ旋法へ転旋する。F セクションでは C、D、E セクションにおける下行モチーフの反復を中心とする動きとは対照的に、急激な上行の動きから始まる。またテンポが急激に上がる。このため F セクションは二人の母親の関係が改善され、和解する場面を連想させる。

図 3-2-39 サンドラーのブロイゲス・タンツ F セクションの旋律構造

The figure displays the melodic structure of the F section, divided into four phrases (PF1, PF2, PF3, PF4) across three staves. Motifs M7, M8, M8', and M9 are identified, along with their intervallic components (m6, m8, m9, m10).

- PF1 (Measures 98-105):** Labeled "G Adonoy Moloch". It features motif M7, which consists of four measures of intervals m6, m6, m6, m6. The motif is repeated with a melisma line.
- PF2 (Measures 106-111):** Labeled "G Ahava Rabbah". It features motif M8, which consists of intervals m8 and m9. The motif is repeated with a melisma line.
- PF3 (Measures 112-117):** Labeled "(G Ahava Rabbah)". It features motif M8', which consists of intervals m8 and m10. The motif is repeated with a melisma line.
- PF4 (Measures 118-123):** Labeled "(G Ahava Rabbah)". It features motif M7 (intervals m6, m6, m6, m6) followed by motif M9 (intervals m6, m6, m6, m6).

PF1 では水平のモチーフ : M7 が 4 度上で反復され上行形を作る。M7 では 3 度下行の要素 : m6 が再び現れ、その連続する反復で作られている。

PF2 は M8 の変形反復という構成を持つ。M8 は 3 度下行の m8 と 3 度上行+2 度下行の m9 から構成される。モチーフ : M8 の変形反復である M8'では m8 に続いて 2 度上行+5 度下行の要素 : m10 が現れる。このフレーズは波形の旋律線を持つ。

PF3 は PF2 の同音高の反復である。PF2 と PF3 で連続する波形の旋律線が作られる。

PF4 は M7 と M9 で長い下行の旋律線を作る。M9 は高い中心音 (G5) から始まり、半

音階で7度下行して第2音（Ab4）に至る。この動きは、Fセクションに続くCセクションで中心音（G5）に落ち着く。

Fセクションの旋律線は高音域の山形を形成する。旋律線は三つの段階に分けられ、PF1は山形の上行の部分、PF2とPF3が山形の頂上部分、PF4が下行の部分構成している。Fセクション冒頭4小節では、下行要素の水平反復とそれに続く跳躍上行が、4度上で反復している。この動きは前セクションまでの不信感を表現する場面から、和解の場面へと推移する様子を想起させる。すなわち下行要素の落ち込む性格が、それに続く跳躍上行と4度上での上行反復により打ち消され、徐々に明るい印象へと移り変わり、次の高音域に向けて盛り上がっていく様子を連想させる。ここでは不信や怒りの印象を徐々に和解の明るい印象へ変えることを狙っているとも考えられる。

PF2、PF3における高音域でのモチーフの反復では、上行と下行という向きの違う動きを交互に繰返し躍動間を生み出している。

PF4ではPF2とPF3における高音域でのフレーズの反復に続いて、Fセクション冒頭の下行要素の水平反復からなるモチーフが繰返されている。これは次に演奏されるCセクションに向け、C～Eセクションにおける未解決感という印象へ推移していくために用いられていると推定される。

以上、サンドラーのブロイグス・タンツの旋律構造をまとめると、

- 1) Aセクションでは前半フレーズが後半で4度上で反復され、後半で音域が高くなる。また各フレーズは上行モチーフ（M1）の反復から構成される。M1は連続で3回出現し、3回目で旋律が変形し、頂点を作る。
- 2) Bセクションは、前半フレーズが後半で反復され、また各フレーズがモチーフ（M2）の反復から構成される点で、Aセクションと同様である。だが前半フレーズが後半で3度下で反復され、各フレーズを構成するM2が下行形であるため、音進行方向の点でAセクションと対称的である。
- 3) Cセクションでは「中心音から第5音へ下がる下行モチーフ」が、音価の縮小を伴って反復される。
- 4) Dセクションは、（2度または3度の）下行を繰返す波形モチーフ（M5）の反復で構成される。M5は3回目の出現で後半部分が変形して下行が延長され、中心音へ終止する。このセクションは1回目の出現では上行、2回目は下行で終わり、反復時に対照性を作る。

5) E セクションは下行モチーフ (M6) の反復で構成され、M6 は毎回音高を変化させて出現する。この音高変化により、前半フレーズは下行形、後半フレーズは上行形となり、フレーズ間で対照性が生み出されている。

6) F セクションは三つの部分からなり、水平で動く波形のモチーフ (M7) の4度上の反復で上行する部分、波形モチーフ (M8) が高音域で反復される部分、そして水平で動いた後半音階で下行する部分で構成される。そしてこれら三つの部分が合わさり、セクション全体で大きな山形の旋律線を作っている。

第12項 ブロイゲス・タンツ タラス

タラスのブロイゲス・タンツは三つのセクション (A、B、C セクション) から成る。主旋法は D アハヴァ・ラボ旋法で、B セクションで G ミ・シェベラフ旋法へ転旋する。

3-2-12-1 A セクションの旋律構造

A セクションは四つのフレーズ (PA1~PA4) で構成され、5 種類のモチーフ (M1~M5) を持つ。PA1~PA3 は上行のフレーズであり、PA4 は下行のフレーズである。A セクションの旋律構造を図 3-2-40 に示す。このセクションの旋法は D アハヴァ・ラボ旋法である。

The image displays the melodic structure of the A section of Broigess-Tantz Taras, organized into four phrases (PA1, PA2, PA3, PA4) across two staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. A bracket under the first two phrases (PA1 and PA2) is labeled "D Ahava Rabbah".

- PA1:** Contains motifs M1, M2, and M3.
- PA2:** Contains motifs M1, M2, and M3.
- PA3:** Contains motif M4 twice.
- PA4:** Contains motifs M5 and M2.

A bracket under the last two phrases (PA3 and PA4) is labeled "(D Ahava Rabbah)".

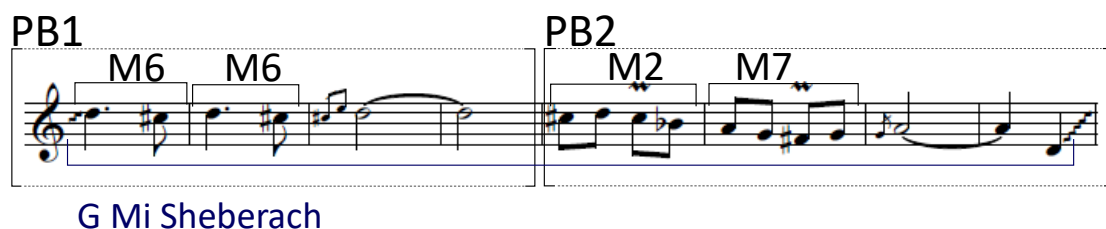
図 3-2-40 タラスのブロイゲス・タンツ A セクションの旋律構造

最初のフレーズ:PA1 は三つのモチーフで作られ、全体で中心音(D4)から第4音(F#4)まで3度上行する。PA1 は2度上行を2回連続するモチーフ:M1、2度上行+3度下行のモチーフ:M2、2度下行のモチーフ:M3 から構成されている。第2のフレーズ:PA2 はPA1 を3度上でそのまま反復したものであり、全体で第3音(F#4)から第5音(A4)まで上がる。第3のフレーズ:PA3 では第4音(G4)から第7音(C5)まで上がり、4度上行する。PA1 およびPA2 と比べると、PA3 では上行する音程が3度から4度へ拡大され、上行する勾配が大きくなる。またPA3 は、PA1 とPA2 に現れるM2 の逆行形であるモチーフ:M4 が2回連続して出現する。これによりPA1 やPA2 では出現しなかった3度上行が2回出現し、上行する勢いが一層強められている。最後のフレーズ:PA4 では4度下行のモチーフ:M5 と2度上行+3度下行のモチーフ:M2 の組み合わせで、急激に7度下行する。このように、緩やかな上行のPA1 とPA2、やや上行の勾配が大きく勢いついた上行のPA3、そして急激に中心音へ下行するPA4 によって、Aセクションの山形の旋律線が形成される。また各セクションで反復されるフレーズは細かい上下動を繰り返す波形の性質を持ち、一方向に向かうのではなく戸惑いながら進む性格を作っている。

3-2-12-2 Bセクションの旋律構造

Bセクションは二つのフレーズ(PB1、PB2)で構成され、3種類のモチーフ(M6、M2、M7)を持つ。Bセクションの旋律構造を図3-2-41Aに示す。このセクションの旋法は、Gミ・シェベラフ旋法である。

図 3-2-41A タラスのブロイゲス・タンツ Bセクションの旋律構造

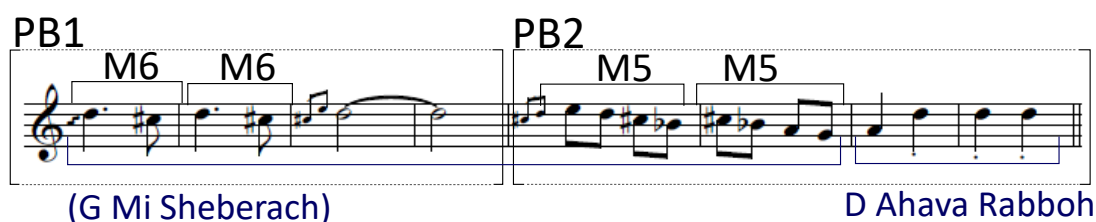


PB1 は第5音(D5)から第4音(C#5)へ下がる2度下行のモチーフ:M6 が同音高で反復する。この反復により、PB1 では音価の大きい第5音が3回出現し、畳み掛けるような印象が作り出されている。またPB2 ではM2 と、3度下行+2度上行からなるM7 が組

み合わさり、第 5 音 (D5) から中心音 (G4) まで 4 度下行する。モチーフ : M2 と M7 の音の動きは両者の接続部を中心に点対称に動く波形の旋律線を作り出す。

B セクションは他のセクション同様、直後で反復されるが、反復部分では PB2 の動きが異なる。2 回目の B セクションを図 3-2-41B に示す。

図 3-2-41B タラスのプロイゲス・タンツ 反復時の B セクションの旋律構造



B セクションの 2 回目の出現時 (反復時) では、PB2 が 4 度下行のモチーフ : M5 の下行反復で構成されている。これにより 6 度下行が作られている。またセクションの終わり (7-8 小節目) で主旋法 (D アハヴァ・ラボ旋法) に戻り、次に来る C セクションの旋法を先取りしている。

B セクションの 1 回目、2 回目の出現を比較すると、PB1 の動きが変化しない一方で、PB2 の動きに変化が見られる。1 回目の PB1 では波形の旋律線で方向性が定まらずに揺れ動く印象であるのに対し、2 回目の PB2 では 4 度下行のモチーフ : M5 の反復により下方へ向かう勢いが強められている。この旋律の方向性の点で両者は対照的である。

この曲 (演奏) では、PB1 と PB2 の間で旋律を演奏する楽器が、トランペットからクラリネットへ変わる。これら二つのフレーズ間の動きの違いは、異なる二つの楽器の掛け合いによって強調され、母親同士が押し問答をしている情景が連想される。

3-2-12-3 C セクションの旋律構造

C セクションは四つのフレーズ (PC1~PC4) で構成される。C セクションの旋律構造を図 3-2-42 に示す。このセクションの旋法は D アハヴァ・ラボ旋法である。このセクションはフレーズ構成と反復時の変形の仕方、及び使用されるモチーフの点で類似している。C セクションは 6 種類のモチーフ (M5'、M8~M12) を持ち、モチーフの組合せ (M8+M9+M5') の繰返しを中心に構成されている。特に PC1~PC3 の三つのフレーズでは下

行のアウフタクト（M8）と、第3音（F#4）からの3度上行（M9）から始まっており、各フレーズ間に統一性を生んでいる。

PC1 は M8、M9、M5'、M10 の四つのモチーフで作られ、第3音（F#4）で始まり中心音（D4）で終わる山形の旋律線を作る。

PC2 と PC3 は PC1 の同音高での変形反復である。PC2 では3度上行モチーフ：M9 が4度上行へ拡張し、その後 M5' を3度上で反復する。そして M10 が省略されて第5音（A4）で終わっている。また PC3 ではフレーズ最後の M10 が M11 に変形し、中心音ではなく、第7音（C4）まで下がって終わっている。この変化によって、終止フレーズ：PC4 が導かれている。このように PC1、PC2、PC3 は共通して、M8 と M9、M5' を含んでおり波形の旋律線を反復している。

最後のフレーズ：PC4 は A セクションの PA4 の変形反復である。PC4 では上行のモチーフ：M12 が追加され、M5 のリズムが変化している。

図 3-2-42 タラスのブロイゲス・タンツ C セクションの旋律構造

The diagram illustrates the melodic structure of the C section of Taras's Broigheas Tantz. It is divided into two staves. The first staff shows three phrases: PC1 (M8, M9, M5', M10), PC2 (M8, M9', M5'), and PC3 (M8). The second staff shows two phrases: (M9, M5', M11) and PC4 (M12, M5, M2'). A bracket under the first staff is labeled 'D Ahava Rabbah' and a bracket under the second staff is labeled '(D Ahava Rabbah)'.

このように C セクションでは、同じフレーズが後半部分に変形を伴いながら、3 回繰り返される。この反復により、同じことを何度も畳み掛けるような印象を生み出している。

またこの曲全体では、モチーフ：M2 と M5 がすべてのセクションに出現する。これは統一性を出すと共に、印象の不変性を示していると考えられる。

以上、タラスのブロイゲス・タンツの旋律構造をまとめると、

- 1) A セクションは波形の揺れ動きを保ちながら、3 段階の緩やかな上行と、それに続く急激な下行によって大きな山形を作っている。このうち上行部では同じフレーズを 3 度上で上行反復し、さらにより勾配が大きい上行フレーズを重ねることによって徐々に頂点へ昇っていく動きが作られている。また PA3 では 3 度上行を含む M4 を 3 度上で上行反復することで、上方へ向かう勢いを強めている。
- 2) B セクションは 2 度下行の M6 を同音高で反復し、第 5 音 (D5) を強調し、執拗な印象を生み出している。またセクションの反復時では PB2 で 4 度下行の M5 を 3 度下で反復し、1 回目のセクション出現時との印象の違いを生み出している。また水平な PB1 と下行の PB2 という対照的な 2 フレーズ間の違いは、異なる楽器で演奏することによって際立てられている。
- 3) C セクションでは波形に揺れ動きながら下行するフレーズが 4 回連続する。そのうち始めの 3 回は同じフレーズの反復であり、2、3 回目で後半部分を変形しながら繰返される。これにより畳み掛けるような印象を生み出している。
- 4) 同じモチーフ (M2,M5) が全セクションに出現し、統一性を生み出している。

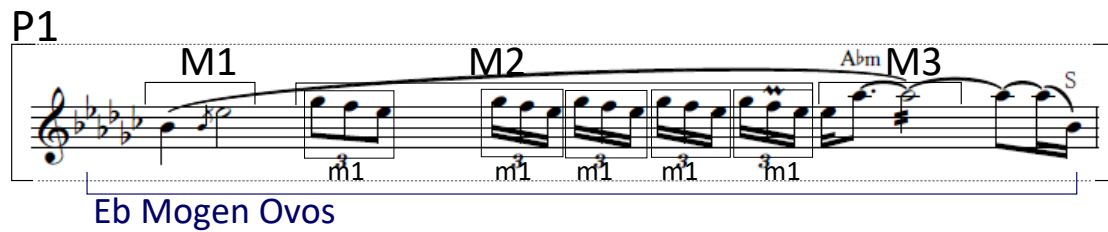
第 13 項 カレ・バゼツン チェルニャフスキ

チェルニャフスキのカレ・バゼツンはセクションを持たず、四つのフレーズ (P1~P4) で構成されている。旋法は全域が Eb モゲン・オヴォス旋法である。この曲 (演奏) は上行フレーズが 3 回出現し、3 回目で拡張・展開され、後半の下行フレーズと組み合わせられ、全体で大きな山形の旋律線を作る。

3-2-13-1 フレーズ P1 の旋律構造

このフレーズは三つのモチーフ (M1~M3) で構成される。フレーズ : P1 の旋律構造を図 3-2-43 に示す。

図 3-2-43 チェルニャフスキのカレ・バゼツン P1 の旋律構造

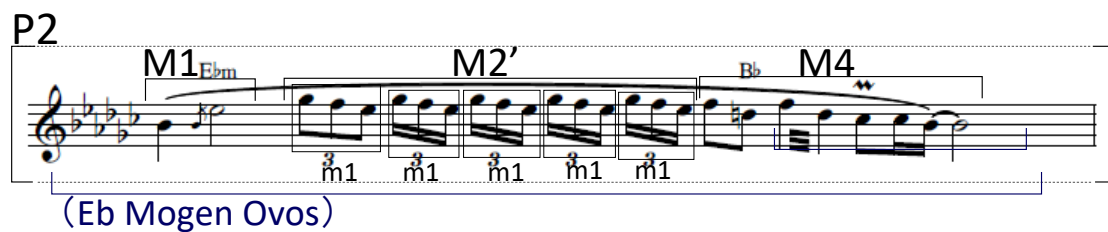


モチーフ：M1 は、低い第 4 音（Bb4）から中心音（Eb5）へ上昇する。M1 に続くモチーフ：M2 には 3 度の順次下行モチーフ要素：m1 が同音高の連続反復で 5 回出現する。最後のモチーフ：M3 は中心音（Eb5）から第 4 音（Ab5）へ跳躍上行しその後、音高一定で動く。

3-2-13-2 フレーズ P2 の旋律構造

フレーズ：P2 はフレーズ：P1 の同音高の変形反復である。フレーズ：P2 の旋律構造を図 3-2-44 に示す。P1 に対して、後半のモチーフが M3 から M4 へ替わる。M4 は第 2 音（F5）から第 5 音（Bb4）に順次下行するモチーフである。

図 3-2-44 チェルニャフスキのカレ・バゼツン P2 の旋律構造



3-2-13-3 フレーズ P3 の旋律構造

フレーズ：P3 の旋律構造を図 2-1-45 に示す。

図 3-2-45 チェルニャフスキのカレ・バゼツン P3 の旋律構造

P3

(Eb Mogen Ovos)

(Eb Mogen Ovos)

P4

フレーズ P3 は P1 の変形反復で、後半部を拡張したものである。このフレーズは 2 番目のモチーフ：M2' は M2 における m1 の出現回数が二つ増えて 7 回となったものである。その後、P1 のモチーフ：M3 同様、中心音 (Eb5) から第 5 音 (Bb5) へ跳躍上行する。そして、その音高を保った後、中心音 (Eb5) まで順次下行する。その後、再び第 5 音 (Bb5) へ跳躍上行し、更に第 7 音 (Db6) へ上行する。このフレーズの後半部は第 5 音 (Bb5) を中心とした高音域をほぼ水平に動く旋律線を作る。

3-2-13-4 フレーズ P4 の旋律構造

フレーズ：P4 と P5 の旋律構造を図 3-2-46 に示す。P4 は三つのモチーフから成り、下行の旋律線を形成する。このフレーズは第 5 音 (Bb4) から高い第 4 音 (Ab5) への跳躍上行するモチーフ：M1' で始まる。続いてモチーフ：M2 が変形した M2'' で第 4 音 (Ab5) から順次下行して第 2 音 (F5) に至る m1 が連続反復される。最後のモチーフ：M7 は第 2 音 (F5) から第 7 音 (D5) へ下行した後、中心音 (Eb5) で終わる。

図 3-2-46 チェルニャフスキのカレ・バゼツン P4 及び P5 の旋律構造



(Eb Mogen Ovos)



(Eb Mogen Ovos)

3-2-13-5 フレーズ P5 の旋律構造

フレーズ : P5 は下行モチーフである。P5 の旋律構造を図 3-2-46 に示す。このフレーズは、中心音 (Eb5) から始まり、低い中心音 (Eb4) へ向かって下行する。この下行は略階段状であり、一旦、第 4 音 (Ab4) で停留する。その後、中心音 (Eb4) を中心に動く。

フレーズ : P4 と P5 が作る下行形は P3 とで大きな山形の旋律線を作る。

この曲は同じ出だしを持つフレーズが 4 回反復されることで構成されている。この曲ではテンポが流動的でスピードの緩急の変化が効果的に用いられることで嘆きや悲しみの情感が高まる様子を作り出していると思われるが、それに加えてフレーズの反復と 3 連符の下行要素の水平反復も、情感の動きを制御する役割を持っていると考えられる。

下行要素の水平反復は揺れ動きながらも流れが停留する様を示しており、徐々に緊張感が蓄積され気持ちが高まっていく様子を想起させる。

フレーズ反復は、各フレーズが同一の動き (M1 と M2) を共有する一方で、その同一の動きに続く部分が毎回変形していくことによって、悲しみまたは嘆きの情感の強さが変化していくことを感じさせる。各フレーズは同一部分 (M1) に続き、上行 (P1)、下行 (P2)、2 段階上行 (P3)、下行 (P4) と動く。1 回目では上行により情感が募っているのに対し、2 回目では一時的に落ち着く。3 回目では 2 段階の上行の動きによって情感が一層強く募っていく様子を示している。4 回目では全体の音域が上げられており、更に情感が盛り上がる様を示される。P4 の冒頭では 7 度というダイナミックな跳躍上行が登場し、更にこれまでより 2 度上となる高音域での 3 連符の繰返しで悲痛な心情が表されていると考えら

れる。

以上、チェルニャフスキのカレ・バゼツンの旋律構造をまとめると、

- 1) フレーズが4回連続出現し、後半部分の変化で印象を変動させている。
- 2) 下行要素の高音域での水平連続反復で緊張感を高めている。
- 3) 跳躍上行に続く音域を上げる反復で、反復による旋律の強調を一層強めている。

第14項 カレ・バゼツン タラス

タラスのカレ・バゼツンは前曲同様、セクションを持たず、四つのフレーズ（P1~P4）で構成されている。旋法は全域が Eb モゲン・オヴォス旋法である。この曲（演奏）は前半のフレーズ：P1、P2 を繰り返す構成になっている。

3-2-14-1 フレーズ P1 の旋律構造

フレーズ：P1 は四つのモチーフ（M1~M4）で構成される。P1 の旋律構造を図 3-2-47 に示す。

図 3-2-47 タラスのカレ・バゼツン P1 の旋律構造

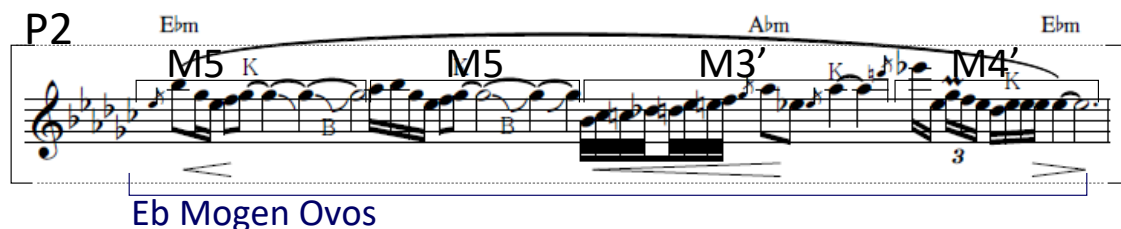


M1 は第 5 音（Bb4）から第 3 音（Gb5）へ上行する。M2 は第 4 音（Ab5）から中心音（Eb5）を経由して第 3 音（Gb5）へ落ち着く。その後の M3、M4 は中心音（Eb5）の周りを動く旋律線を作る。このフレーズは全体で波形の旋律線を作る。

3-2-14-2 フレーズ P2 の旋律構造

フレーズ：P2 は 3 種類のモチーフ（M5、M3'、M4'）で構成される。P2 の旋律構造を図 3-2-48 に示す。

図 3-2-48 タラスのカレ・バゼツン P2 の旋律構造



P2 は M5 の反復で始まる。M5 は第 5 音 (Gb5) で始まり、中心音 (Eb5) へ下行した後、第 3 音 (Gb5) へ上行する。M5 の反復に続く M3' と M4' は P1 で出現した M3 と M4 の変形である。M3' は上行のモチーフであり、第 5 音 (B4) で始まり、第 4 音 (Ab5) へ上行する。M4' は下行モチーフであり、高い中心音 (Eb6) から中心音 (Eb5) へ下行する旋律線を作る。このフレーズは、前半部で第 3 音 (Gb5) の周りを動く水平の旋律を作った後、後半部で上行と下行により山形の旋律線を作る。

3-2-14-3 フレーズ P3 の旋律構造

P3 は P1 の変形反復である。P3 の旋律構造を図 3-2-49 に示す。P3 は 4 種類のモチーフ (M1'', M2'', M3', M4') から成る。

図 3-2-49 タラスのカレ・バゼツン P3 の旋律構造



P1 における M2 と M4 は、P3 ではリズムの分割が行われ、M2'、M4'' へ変形している。P1 の上行モチーフ : M3 は、水平要素が音高を下げながら反復する構成の M6 に替わっている。このフレーズは波形の旋律線を持つ P1 に比べ、フレーズの中央部分が持ち上げられることで、より山形に近い旋律線となっている。

3-2-14-4 フレーズ P4 の旋律構造

P4 は P2 の変形反復であり、P2 と同じく 3 種類のモチーフ (M5'、M3''、M4''') を持つ。
P4 の旋律構造を図 3-2-50 に示す。

図 3-2-50 タラスのカレ・バゼツン P4 の旋律構造



P2 の各モチーフはそれぞれリズムの分割変更が行われ、M5'、M3''、M4'''へ変形している。このフレーズの旋律線は P2 とほぼ同じである。

この曲（演奏）はフレーズが[A][B][A][B]という形式の反復で構成されている。P1 と P2 で悲しみの情感が誘発され、P3 と P4 で、その情感をさらに昂進する構成になっていると考えられる。これは P3 の後半で出現する水平要素の下行反復という手法によく現れている。

後半では、一旦悲しみを溜め込んで張り詰めた様子を作り、それを同音高で反復することで情感のあふれ出る様を強調していると考えられる。

以上、タラスのカレ・バゼツンの旋律構造をまとめると、

- 1) この曲（演奏）は連続する二つのフレーズの反復で構成されており、同様の旋律を繰り返すことで旋律の印象を強めている。
- 2) 反復されるモチーフは後半でリズム分割されていることが多く、前半の印象を後半で一層、強調している。

第 15 項 まとめ

以上、分析対象の 14 曲の各セッションにおける、フレーズ、モチーフ、モチーフ要素の構成についての分析結果を述べた。この分析結果に基づき、クレズマー音楽の旋律構造は次のようにまとめることができる。

(1) セクションレベルでの反復

クレズマー音楽の曲（演奏）はいくつかのセクションで構成されている。それぞれのセクションは特有の印象を持ち、これらのセクションを組み合わせて曲（演奏）全体が作られている。通常セクションは一回反復され、次のセクションに進む。それを繰り返して反復パターンが作られ（例：AABBCC…）、更にそのパターンを繰り返して（例：AABBCCAABBCCAA…）曲が作られる。

(2) フレーズレベルでの反復

フレーズはセクションの構成要素である。第3章の分析結果から、ほぼすべての曲で、セクション内におけるフレーズの反復がみられる（図4-1）。フレーズの反復パターンは多様であり、その形式はそれぞれの曲（演奏）の狙いに応じて決定されていると思われる。

(3) モチーフレベルでの反復

モチーフはフレーズを構成する。フレーズの中で、モチーフは様々な形で反復を行う（表4-2）。今回の分析では、音高を変えたモチーフ反復が旋律線を形成する例も見られる。

(4) モチーフ要素レベルでの反復

モチーフは、より小さな音楽的まとまりである、モチーフ要素で作られる。今回の分析では、モチーフ要素が連続して繰り返されてモチーフの旋律線を作っている例が多く見られる（表4-3）。

(5) 反復の様式

反復のパターンとその旋律構造上の働きは多様である。反復は各反復のレベルに応じて様々なパターンを持つ。また多くの場合、反復は音高の変化や旋律形の変形を伴い、それにより多彩な旋律を生み出すことを可能にしている。

(6) 反復の多重性

反復は上に述べたように、様々なレベルで行われるが、反復するフレーズの中でモチーフが反復し、更に反復されるモチーフの中でモチーフ要素が反復するという多重性を持つ例が多く見られる。様々なレベルの反復の組み合わせによる、多重的な効果が旋律を複雑にして面白くさせている例が、分析対象曲の中にみられる。

(7) 繰り返しのセクションの連鎖

また連続した反復だけではなく、曲内の離れた部分（例えば別のセクション）でモチーフやモチーフ要素が繰り返される場合も多く見られる。最初にあるセクションで登場したモチーフ要素が、次のセクションの旋律を作る基本的なモチーフとして繰り返される場合もある。

分析対象曲の旋律では、フレーズ、モチーフ、モチーフ要素の各レベルにおいて、「音高変化」を伴う反復と、様々な種類の「変形」を伴う反復が多く現れていることが明らかである。音高変化を伴う反復には、和音（主に主和音）の転回による音高の上行や下行が複数例確認できた他、3度上行によりモゲン・オヴォス旋法から、その平行関係にあるアドノイ・モロフ旋法に変化して旋律の印象を一時的に変化させている例も見られる。一方、「変形」には様々な種類があるが、「前半部分が同一で、後半部分が変化して反復する」、「リズムが細分されて反復する」、「音域が拡大されて反復する」「出現間隔を狭めて反復する」などの例が確認できる。これらの音高変化や変形は、旋律の前進を促進したり、異なる印象を生み出したり、セクション内で大きな旋律線の動きを作りだしたりするなど、セクション内の動きに新しさを加えて生き生きと面白いものにする役割を果たしていると考えられる。

第4章では、分析対象曲に現れる反復のパターンとその構造上の役割に注目し、クレズマー音楽の旋律構造における反復の意味を考察する。

第4章 考察：反復という観点から見たクレズマー音楽の旋律構造

第3章での分析の結果、分析対象曲の旋律には、セクション、フレーズ、モチーフ、モチーフ要素という各レベルにおいて、反復が頻繁に現れていることが明らかになった。そこで本章ではクレズマー音楽の旋律における反復の位置付けを明確にするために、反復の様式とその意味について考察する。具体的には、反復の形式、反復時の旋律形状と音高の変化という観点で分析し、各々の反復が出現する旋律の中で果たす役割について考察する。

第1節 クレズマー音楽の旋律における反復の状況

第1項 分析対象曲（演奏）における反復の出現頻度と分布

分析対象曲に出現する反復を、フレーズ、モチーフ、モチーフ要素という旋律の各構造レベルで整理した結果を表4-1-1（151頁）に示す。この表は対象曲（演奏）についてセクション毎に反復の有無を示している。表中、マル（○）はある旋律要素が1回反復されることを示す。また、異種類の反復が複数例出現する場合、出現する種類の数をマル内に数字で表記する（例えば②は2種類の反復が出現）。この表から、今回の分析で対象とした曲（演奏）のすべてのセクションにおいてフレーズまたはモチーフの反復が存在していることが分かる。分析対象である14曲（演奏）の44セクションに出現する反復の総数は103例であり、セクション当たりでは平均2.5件の反復が存在している。また、反復の存在はジャンル毎に偏りがあり、マーズル・トーヴとフン・デル・フペ及びカレ・バゼツンではセクション当たりの反復回数は3件以上であるが、ミツヴァ・タンツとブロイゲス・タンツでは1.7件と少なく、2倍近い差がある。この分布の偏りは、モチーフ要素の反復で特に強く現れている。

フレーズレベルの反復では、各ジャンル（演奏の場面）により出現頻度に差がみられる。マーズル・トーヴでは全曲の全セクションでフレーズの反復がみられ、セクションに対する反復の出現率が100%である。フン・デル・フペにおける出現率も80%と高いのに対し、ミツヴァ・タンツでは60%、ブロイゲス・タンツでは65%とやや低い傾向にある。

モチーフの反復においては、ジャンル（演奏の場面）というよりは曲（演奏）毎の差が大きい。モチーフ反復が全セクションで出現するのは、サンドラーのブロイゲス・タンツ、カンドルのフン・デル・フペ、シュワルツのマーズル・トーヴの3曲（演奏）である。一

方、カンデルのマーズル・トーヴ、シュライヤーのミツヴァ・タンツでは全く出現していない。

モチーフ要素レベルの反復は、全対象曲のセクションの総数 44 に対して 55%にあたる 24 のセクションで見られる。またモチーフ要素レベルの反復の総数は 40 である。モチーフ要素の反復においては、ジャンル（演奏の場面）ごとの傾向の差が大きい。モチーフ要素の反復の総数（40 例）に対する各ジャンルでの出現数は、マーズル・トーヴの 15 例とフン・デル・フペの 13 例とが多く、この二つで全体の 70%を占めている。一方、それ以外のジャンルでの出現は少なく、カレ・バゼツン 5 例、ミツヴァ・タンツとブロイゲス・タンツは共に 4 例である。

第 2 項 反復の形式

第 3 章における分析からフレーズやモチーフの反復では、幾つかの共通のパターンが存在することが分かっている。ここでは反復パターンの形式に注目して反復を分類し、次にそれぞれの分類毎に、反復が持つ旋律構造上の役割について考察する。

ここでは第 3 章での分析結果に基づき、反復の形式を、1) 旋律素材が反復して 2 回連続で出現する[A][A]形式、2) 同様に旋律素材が 3 回（以上）連続する[A][A][A]形式、さらに連続して出現しないという意味で反復とは異なるが、3) 旋律素材が曲（演奏）中の離れた位置で出現する「素材の繰り返し」の三つに大別する。素材の繰り返しでは終止部分に出現する場合と終止部分以外に出現する場合に分けて示している。また、3) の「繰り返し」で取り上げる旋律素材はフレーズとモチーフに限定し、モチーフ要素の反復は除いている。この理由は、モチーフ要素は旋律素材として小さいため、再出現が繰り返しであるか否かの判断が困難であるためである。なお[A][A]形式のフレーズ反復の内部に、[A][A][A]形式のモチーフ反復を含む場合もある。これについては各反復の形式について順次説明する。

以上の三つの観点で反復を分類した結果を表 4-1-2（151 頁）に示す。表 4-1-2 から、反復の形式で最も多いのは、旋律素材が 2 回連続して出現する[A][A]形式であり、この形式は分析対象曲（演奏）中で 48 例が存在する。その内訳はフレーズが反復単位であるものが 28 例、モチーフが反復単位であるものが 20 例である。[A][A][A]形式は 19 例存在し、うちフレーズが反復するものが 6 例、モチーフが反復するものが 13 例である。フレーズの反復では[A][A]形式が大半であり、[A][A][A]形式は少ないものの、複数の例が確認され、パターンとして認められる。

素材の繰返しは 33 例出現し、このうち終止部分での出現が 23 例と過半を占めており、曲（演奏）中に出現するものは 10 例である。

各反復と繰返しの形式についてはジャンル毎の偏りはなく、ほぼ万遍なく存在している。次に各反復パターンについて具体的な反復内容を分析する。

第 3 項 反復における音高の変化パターンの傾向

第 3 章の分析では反復時に音高が変化する例が非常に多く見られた。そこで反復時に音高の変化を伴うパターンについて分析する。フレーズ、モチーフ、モチーフ要素の各レベルについて音高の変化を調査し、同音高反復、音高が上がる反復、音高が下がる反復の三つのパターンについて調査する。

1) フレーズ反復における音高の変化パターンの傾向

フレーズの反復時の音高の変化パターンを表 4-1-3（151 頁）に示す。フレーズの反復は分析対象の 14 曲すべてで認められ、セクションの総数 44 に対して 75%に当たる 33 のセクションで現れており、反復の総数は 40 である。フレーズ反復のうち、「同音高の反復」は 26 例存在する。これはフレーズ反復の総数 40 の約 65%にあたり、大半がこのパターンであると考えられる。次に「音高を上げる反復」は 8 例あり、割合は約 20%、また「音高を下げる反復」は 6 例見られ、割合は約 15%である。

2) モチーフ反復における音高の変化パターンの傾向

次にモチーフの反復時の音高の変化パターンを表 4-1-4（152 頁）に示す。モチーフレベルの反復は、全対象曲のセクションの総数 44 に対して 65%にあたる 28 セクションで見られ、その反復の総数は 35 である。表 4-1-4 から、モチーフの反復の傾向として以下の点が挙げられる。モチーフの反復のうち、「同音高の反復」は 20 例である。これはモチーフ反復の総数である 35 の約 60%にあたり、フレーズの反復と同様、このパターンが最も多い。次に「音高を上げる反復」は 7 例、音高を下げる反復」は 8 例であり、割合は共に約 20%である。

3) モチーフ要素の反復における音高の変化パターンの傾向

モチーフ要素レベルでの反復のまとめを表 4-1-5（152 頁）に示す。ここではモチーフ要

素の反復の 40 例を、要素の形態と反復時の音高変化との組み合わせによって整理している。分析対象曲（演奏）に存在する組み合わせは 6 種類であり、その内容は上行要素の上行または下行反復、下行要素の上行、または下行反復、水平要素の水平及び下行反復である。このうち最も多く出現するパターンは、下行要素の下行反復である。これは 20 例あり、モチーフ要素レベルの反復の総数 40 に対する出現率は約 50% である。次に多いのは、水平要素の下行反復であり、7 例で出現率は約 18%、3 番目に多いのは下行要素の同音高反復であり、8 例が出現し 20% の出現率である。上行要素の下行反復は 2 例あり、出現率は 5%、上行要素の上行反復は 2 例あり、共に出現率は 5% と比較的少ない。モチーフ要素の反復のうち、下行反復が最も多く、モチーフ要素の反復全体の 70% 以上を占めている。

第 4 項 旋律素材の反復時の変形¹の傾向

旋律素材は反復時に旋律の変形を伴うことが多い。そこで対象曲（演奏）について、反復時の変形の有無を調査し、結果を表 4-1-6（152 頁）に示す。表 4-1-6 から、フレーズの反復では、全体の 90% の反復が変形を伴っていることが分かる。モチーフの場合は、やや少なく、55% が変形している。以上のことから、反復においては変形が重要な因子であると考えられる。そこで次節では、反復時の変形パターンに注目して反復を分類し、個々の事例に基づきながら、旋律構造における反復の役割や意味について考察する。

第 5 項 反復の重なり

表 4-1-7（153 頁）は反復の重なるの調査結果を示す。反復の重なりとは反復が、フレーズやモチーフなど、異なる旋律構造レベルの中で重複することを意味し、例えば、反復するフレーズの中にモチーフの反復が含まれるような場合を指す。このように反復が重なっている例は、対象曲（演奏）全体で 26 例が存在する。また 2 重に反復が重なっているケースも分析対象曲（演奏）に三つ含まれている。これは反復するフレーズの中でモチーフが反復し、更にそのモチーフがモチーフ要素の反復を含んでいることを意味する。反復の重なるのパターンで最も多いのは、反復するフレーズの中でモチーフが反復している場合で、今回の対象曲（演奏）では 12 例が存在する。

¹ ここでは、反復する旋律素材の細部に変化があっても旋律の流れが同じである場合は変形ではなく、同一と見做している。例えば、部分的な音高変化やリズム分割などは変形としていない。

以上の結果から、クレズマー音楽の旋律には様々な形態の反復が多数存在していることが分かる。これらの反復がどう旋律に織り込まれ、旋律を構成しているかについて以下で考察を進める。

表 4-1-1 反復素材毎の反復の出現分布

ジャンル	Mazeltov								Fun Der Khupe								Mitzve Tanz								Broyges Tanz												Kale B.						
演奏団体	Kandel		Leibowitz			Schwartz			Elenkrig			Hochman			Kandel		Hochman			Schwartz			Shryer		Kandel						Sandler						Tarras			Ch.	Ta.		
セクション	A	B	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	B'	A	B	C	D	E	F	A	B	C	D	E	F	A	B	C	-	-		
フレーズ	○	○	○	○	○	②	○	○	○		○		○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
モチーフ			○			○	○		○	○		②	②		②	○	○	○									○	○			○	○	○	○	○	○	○	②	○	②			○
モチーフ要素	○	○	○	③	②	○	③	②	○	②	②	○	○	②	②			○		○							○						○		○						②	○	

表 4-1-2 反復の形式

ジャンル	Mazeltov								Fun Der Khupe												Mitzve Tanz												Broyges Tanz																		Kale B.	
演奏団体	Kandel		Leibowitz			Schwartz			Elenkrig			Hochman			Kandel			Hochman			Schwartz			Shryer			Kandel						Sandler						Tarras			Ch.	Ta.									
セクション	A	B	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	B'	A	B	C	D	E	F	A	B	C	D	E	F	A	B	C	-	-											
フレーズで[A][A]			○	○	○	○	○	○	○		○		○	○		○	○			②		○			○	○	○	○	○	○	○	○			○	○					○											
モチーフで[A][A]					○	○				○		○	○		②		○			○		○				○	○					○		○	②	②				○												
フレーズで [A][A][A]	○	○												○																										○	○											
モチーフで [A][A][A]			○						○		○	○			○			○			○					○		○		○	○	○		○	○																	
素材の繰返し (カデンツ部)	○	○	○	○	○	○		○	○	○	○		○	○						○		○	○	②			○	②									○		②													
素材の繰返し (その他)							○							○	○					○				②			○	○			○	○																				

表 4-1-3 フレーズ反復時の音高変化パターンの分布

ジャンル	Mazeltov							Fun Der Khupe									Mitzve Tanz									Broyges Tanz												Kale B.				
演奏団体	Kandel		Leibowitz			Schwartz		Elenkrig			Hochman			Kandel			Hochman			Schwartz			Shryer			Kandel						Sandler						Tarras			Ch.	Ta.
セクション	A	B	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	B'	A	B	C	D	E	F	A	B	C	D	E	F	A	B	C	-	-	
同音高の反復	②	②	○	○	○		△	○	△		△	②	○	○		○				○	△	○				○	○	○							○	○		②	○	△		
音高を上げる反復							○	△				○				○					△									○						○				△		
音高を下げる反復							○		△		△								○						○						○											

表 4-1-4 モチーフ反復時の音高変化パターンの分布

ジャンル	Mazeltov						Fun Der Khupe						Mitzve Tanz						Broyges Tanz												Kale B.											
演奏団体	Kandel		Leibowitz			Schwartz			Elenkrig		Hochman			Kandel		Hochman		Schwartz			Shryer			Kandel				Sandler				Tarras				Ch.	Ta.					
セクション	A	B	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	B'	C	A	B	C	D	E	F	A	B	C	D	E	F	A	B	C	-	-	
同音高の反復			○						○	○		②			○	○			②	○	○	○					○		○	○	○	○		○		○			○			
音高を上げる反復						○					○					○										○									△	○	○					
音高を下げる反復			△		○						○		○	③																				△			△					

表 4-1-5 モチーフ要素反復時の音高変化パターンの分布

ジャンル	Mazeltov								Fun Der Khupe												Mitzve Tanz												Broyges Tanz																		Kale B.	
演奏団体	Kandel		Leibowitz			Schwartz			Elenkrig			Hochman			Kandel			Hochman			Schwartz			Shryer			Kandel						Sandler						Tarras			Ch.	Ta.									
セクション	A	B	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	B'	C	A	B	C	D	E	F	A	B	C	D	E	F	A	B	C	-	-											
上行要素で上行反復								○						○																																						
上行要素で下行反復					②																																															
下行要素で下行反復	○	○	○	○	②		②	○	②	○	②	②																						○																		
下行要素で同音高の反復					○																		○										○		○						③											
水平要素の同音高の反復														○																																						
水平要素で下行反復						②							△					○	○			○																			○											

表 4-1-6 旋律素材の変形を伴う反復

ジャンル	Mazeltov								Fun Der Khupe								Mitzve Tanz								Broyges Tanz												Kale Broyges						
演奏団体	Kandel		Leibowitz			Schwartz			Elenkrig			Hochman			Kandel			Hochman			Schwartz			Shryer			Kandel						Sandler						Tarras			Ch.	Ta.
セクション	A	B	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	B'	A	B	C	D	E	F	A	B	C	D	E	F	A	B	C	-	-		
フレーズの変形	○	○	○	○	○	○	○	○	○		○		○	○	○	○	○	○		○			○	○	○	○	○		○			○	○			○		○	○		○	○	
モチーフの変形			○		○	○					○							○		○									○	○	○	○	○	○							○		

表 4-1-7 反復の重なり

ジャンル	Mazeltov								Fun Der Khupe								Mitzve Tanz								Broyges Tanz												Kale B.							
演奏団体	Kandel		Leibowitz			Schwartz			Elenkrig			Hochman			Kandel		Hochman			Schwartz			Shryer			Kandel						Sandler						Tarras		Ch.	Ta.			
セクション	A	B	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	B'	A	B	C	D	E	F	A	B	C	D	E	F	A	B	C	-	-			
3重の反復									○				○		○																													
2重の反復 フレーズの中にモチーフ			○		○												○										○				○	○			○	○	○				○			
2重の反復 フレーズの中に要素				○		○	○	○					○				○																										○	
2重の反復 モチーフの中に要素											②																																	

図 4-2-1 [A][A]形式の反復時変形パターンの分布

ジャンル	Mazeltov							Fun Der Khupe							Mitzve Tanz							Broyges Tanz												Kale B.					
演奏団体	Kandel		Leibowitz			Schwartz		Elenkrig			Hochman		Kandel		Hochman			Schwartz		Shryer		Kandel						Sandler						Tarras			Ch.	Ta.	
セクション	A	B	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	B'	A	B	C	D	E	F	A	B	C	D	E	F	A	B	C	-	-	
[ab][ab]						○	◎									○				○	○		○			◎	○					○							
[ab][ac]			◎	◎	◎	○		◎	◎		○	◎			◎	◎										○		◎	◎			◎							
[ab][cb]																				○				○															

図 4-2-2 [A][A][A]形式の反復時変形パターンの分布

ジャンル	Mazeltov						Fun Der Khupe						Mitzve Tanz						Broyges Tanz												Kale B.							
演奏団体	Kandel		Leibowitz			Schwartz			Elenkrig		Hochman		Kandel		Hochman		Schwartz		Shryer		Kandel				Sandler				Tarras				Ch.	Ta.				
セクション	A	B	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	A	B	C	B'	A	B	C	D	E	F	A	B	C	D	E	F	A	B	C	-	-
3回目で変化			○						○		○	○					○									○	○	◎		○								○
2回目で変化	○	○												○	○																			△		○		
その他																○																○						

第2節 変形を伴う反復についての考察

この節では反復の様式について考察する。ここでは反復の形式を、

- 1) 旋律素材が反復して2回連続で出現する[A][A]形式、
- 2) 同様に旋律素材が3回（以上）連続する[A][A][A]形式、

の二つに分け、それぞれ具体的な事例に基づき反復が旋律構造の中で果たす役割について考察する。

第1項 [A][A]形式の反復についての考察

4-2-1-1 [A][A]形式のフレーズ反復

[A][A]形式の反復パターンについて考察する。この反復形式は、旋律の一部が変形して反復するという、変形反復を多く含む。[A][A]形式のフレーズ反復は、各旋律素材の構成を、変形の内容に基づいて更に [ab][ab]、[ab][ac]、[ab][cb]の三つのパターンに分類できる。[ab][ab]は反復されるフレーズの旋律が変形せず、その構成が同じであるもの¹、[ab][ac]はフレーズの構成のうち、前半部分が同一で後半部分が変形して反復されているもの、[ab][cb]は後半部分が同一で前半部分が変形して反復されているものである。[A][A]形式のフレーズの反復について上記の三つのパターンで分類した結果を表4-2-1に示す。

この表から、[A][A]型の反復形式では [ab][ac]形式の出現頻度が最も多く、[A][A]形式の出現総数28例のうち17例と、約60%を占める。一方、[ab][ab]パターンの出現は9例であり、全体の約30%である。[ab][cb]パターンは2例のみであり、比較的出现率が低いパターンであると言える。

また表中、[ab][ac]のパターンに属する例のうち、a部がモチーフまたはモチーフ要素の反復で構成されているものを◎で示している。この内容については4-2-1-1-2の[ab][ac]形式の説明におけるフレーズ反復の項で述べる。

4-2-1-1-1 [ab][ab]形式のフレーズ反復

¹ ただしこの分類では反復時の音高変化や小規模な変形は考慮せず、個々の事例で取り上げる。

[ab][ab]形式のフレーズ反復は、反復されるフレーズが同一の動きで構成されているものである。ただし音高の変化がつけられている場合がある。以下、各事例に基づき、[ab][ab]形式の分析を行う。

例1) シュワルツのマーズル・トーヴ (A セクション)

PA3 PA4

M4 M5 M4 M5

m1 m1 m1 m2 m1 m1 m3 m4

(D Ahava Rabbah)

シュワルツのマーズル・トーヴの A セクションの中で、PA3 と PA4 は[A][A]形式のフレーズ反復により形成されている。またこの部分は、モチーフ：M4 を a 部、M5 を b 部とする[ab][ab]形式のフレーズ反復であるとみなすことができる。

この反復では、PA3 が音高を 3 度下げて反復され PA4 を作っている。このフレーズは、緩やかな上行の a 部 (M4) と、水平要素の下行反復を繰り返す b 部 (M5) との対照的な音進行を持っている。そしてこの対照が反復により強調されていると考えられる。また b 部では、PA3 が A-G-F という順次下行で終わるのに対し、PA4 は G-F-Eb-D-C という 5 度の順次下行へ変えられている。このため、PA3 に比べ PA4 では 3 度音高を下げて反復されていることに加え、更に下方への勢いが増幅され、反復による対照をより強める構造となっている。

例2) シュワルツのマーズル・トーヴ (B セクション)

PB1

M7 M8

m5 m6 m7 m7 m7 m7

G Mogen Ovov

PB2

(G Mogen Ovov) G Mi Sheberach

シュワルツのマーズル・トーヴの B セクションは PB1 と PB2 の二つのフレーズが[A][A]形式の反復を作っている。この[A][A]形式のフレーズ反復では、PB1 と PB2 の間で、M7 が2度上になり、また M8 の下行の向かう先が第2音 (A4) から中心音 (G4) へ変化している。そして PB2 では M8 の後で M9 が現れることで中心音への終止が2回繰り返されている。この旋律上の変化は和音の動きも伴っている。PB1 では和音が Gm であり M8 の最後で D になる一方、PB2 では D の和音から始まり、M9 で Gm に戻る。このように旋律上の形式はどちらのフレーズも同一だが、その旋律と和音の動きではフレーズ間で異なっている。

この[A][A]形式は、M7 を a 部、M8 を b 部とする[ab][ab]形式とみることができる。このフレーズには、急な上行モチーフである M7 と、緩やかな下行モチーフである M8 との間で、音の進行方向の違いと旋律速度の緩急という対照が存在している。このフレーズの反復はこれらの対照を強調していると考えられる。

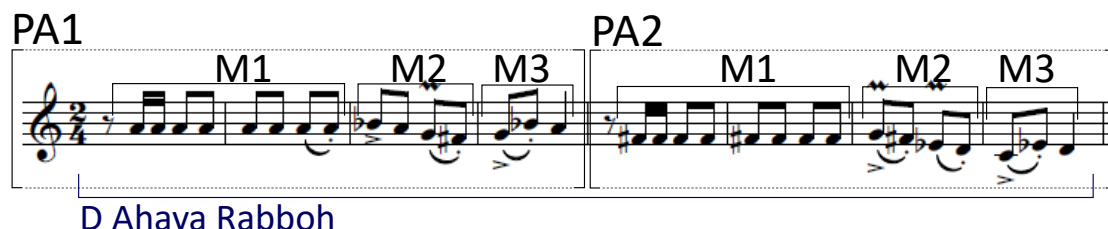
例3) ホフマンのミツヴァ・タンツ (B セクション、前半)

PB1 PB2 PB3

E Mogen Ovov G Adonoy Moloch

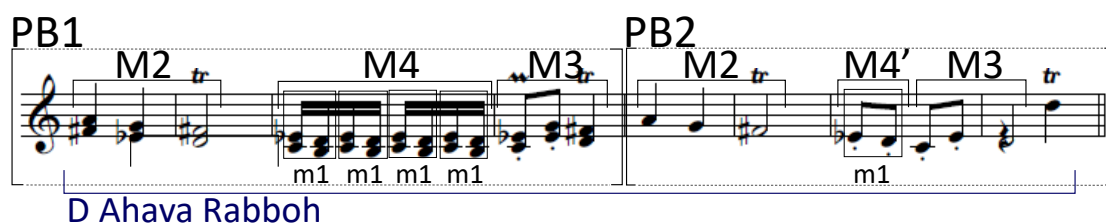
ホフマンのミツヴァ・タンツの B セクションでは四つの下行のフレーズを持つ。そのうち PB1 と PB2 が[A][A]形式の反復であり、M3 を a 部、M4 を b 部とする[ab][ab]形式とみることができる。この反復は音高の3度上昇を伴う。このため PB1 でのモゲン・オヴオス旋法が PB2 で G アドノイ・モロフ旋法に移り、明るい雰囲気を生み出している。すなわち、この例では音高を上げる反復により、明／暗の対照を生み出していると考えられる。

例4) シュライヤーのミツヴァ・タンツ (A セクション)



シュライヤーのミツヴァ・タンツの A セクションでは PA1 と PA2 の二つのフレーズが [A][A]形式を作っている。またこの部分は、a 部を M1 と M2、b 部を M3 とする[ab][ab]形式とみることができる。この例では a 部が 3 度、b 部が 5 度、それぞれ音高を下げて反復される。この結果、反復により、PA2 では 3 度下がる a 部の後で、更に b 部の音高が 2 度低下する。この反復は、その音高変化により、PA1 が上行感を持って終わり、PA2 が下行感を強くして終わる構成を作り出す。この構成は、PA1 が問いかけ、PA2 がそれに答えるような呼応関係を連想させる。

例5) シュライヤーのミツヴァ・タンツ (B セクション)



シュライヤーのミツヴァ・タンツの B セクションでは、PB1 と PB2 の二つのフレーズが [A][A]形式を作っている。またこの反復は、M2 を a 部、M4 と M3 を b 部とする[ab][ab]形式とみることができる。この例では PB1 の M4 が PB2 では縮小されている。これにより PB1 の動、PB2 の静という対照を作り出している。PB1 と PB2 の反復は、この対照を強調していると考えられる。

例6) シュライヤーのミツヴァ・タンツ (B'セクション)

D Ahava Rabbah

シュライヤーのミツヴァ・タンツの B'セクションでは PB'1 と PB'2 が[A][A]形式を作っている。これらのフレーズはそれぞれが中心音で終わり完結した動きとなっている。このセクションは M2' による a 部と、M10 による b 部からなる [ab][ab] 形式とみることができる。PB2 では M2' の開始音の高さが下がり、下行が C4 まで延長されるというわずかな変化がある。

このフレーズは、a 部と b 部の音進行の方向の差（下行／山形）と、動きの緩急の対照を生み出しており、反復によりその印象を強調していると考えられる。

例7) カンデルのブロイゲス・タンツ (Cセクション)

D Mogen Ovov

カンデルのブロイゲス・タンツの C セクションでは、PC1 と PC2 が[A][A]形式を作る。各フレーズはそれぞれ中心音で終わる完結した動きとなっている。またこのフレーズは M5 の 2 回反復による a 部と、その後の山形の M3' による b 部からなる [ab][ab] 形式とみることができる。このフレーズは M5 の反復で旋律の流れが停留する a 部と、それに続く順次進行の b 部とで、旋律の流れにおける緩急の変化を生み出している。そして反復はこの緩急の対比を強調する役割を持つと考えられる。

例8) カンデルのブロイゲス・タンツ (D セクション)

PD1 PD2

M7 M8 M7 M8

m1' m9 m2 m3' m1' m9 m2 m3'

D Mogen Ovov

カンデルのブロイゲス・タンツの D セクションでは PD1 と PD2 が[A][A]形式を作る。またこのフレーズ反復は、M7 を a 部、M8 を b 部とする[ab][ab]形式とみることができる。このフレーズは、跳躍上行を含む M7 と順次下行の M8 との音進行の間に、上行／下行と跳躍／順次という対照を持ち、躍動感を生み出している。そして、この反復により躍動的な印象を強調していると考えられる。

例9) サンドラーのブロイゲス・タンツ (F セクション)

PF1 PF2

M7 M7 M8

m6 m6 m6 m6 m6 m6 m6 m6 m8 m9

G Adonoy Moloch G Ahava Rabbob

PF3

M8' M8 M8'

m8 m10 m8 m9 m8 m10

(G Ahava Rabbob)

サンドラーのブロイゲス・タンツの F セクションでは PF2 と PF3 が[A][A]形式を作っている。この 2 フレーズはそれぞれ中心音 (G5) で終止する完結した動きとなっている。この反復は、M8 を a 部、M8' を b 部とする[ab][ab]形式とみることができる。このフレーズは M8 と M8' の音進行方向 (上行／下行) の違いにより躍動感を生み出している。そして反復によりそれが一層強調されていると考えられる。

例10) タラスのカレ・バゼツン

P1

P2

P3

P4

タラスのカレ・バゼツンの旋律は曲前半（P1、P2）の動きが曲後半（P3、P4）で反復されており、二つのフレーズを組みにして、（P1、P2）と（P3、P4）が[A][A]形式を作っていると考えられる。またこの曲は[A][B][A][B]形式のフレーズ反復パターンとしてとらえることができる。この曲の各フレーズは高音域を上下しながら推移する旋律が作り出す悲痛な情感を持っている。このフレーズ反復はその印象を強調する役割を持つと考えられる。さらに反復時に P1 の跳躍 4 度上行（Eb5-Ab5）と A5 音の持続からなる M3 が、P3 では緩やかな下行の M6 へ変化していることでその効果が一層強められていると考えられる。

以上の分析から[A][A]=[ab][ab]形式における反復の役割を考察すると、最も多いのがフレーズにおいて旋律が生み出す印象や情感を強調することであり、10例のうち7例で見られる。他の3例には、反復する各フレーズの印象を変え、その差を強調するための反復がみられる。この差は、反復時の転調や音高変化などにより作り出されている。

4-2-1-1-2 [ab][ac]形式のフレーズ反復

次に[ab][ac]形式のフレーズ反復について述べる。これは同じフレーズが連続する中で、各フレーズ後半の動きが互いに異なるパターンである。この形式に属する例は16例存在する。この形式の反復の効果について、以下の二つの点に注目して考察する。

第1の注目点は[ab][ac]を構成するb部とc部の音進行の方向である。この理由は、b部とc部の音進行の方向は旋律の性質を特徴づける要因であると考えられるためである。今回の対象曲（演奏）では、b部とc部の音進行方向が異なるものは16例中11例存在する。

第2の注目点はa部における反復の有無である。この理由はa部での反復は旋律の流れに停留感を与えることが多く、旋律への影響が大きいと考えられるためである。a部における反復は表4-2-1中で◎記号で示している。[ab][ac]形式では、a部がモチーフの2回反復、またはモチーフ要素の4回反復から構成される例は16例中12例が存在する。以下、事例ごとに考察を進める。

例1) エレンクリッグのフン・デル・フペ（Aセクション）

PA1

A Mogen Ovov

PA2

E Ahava Rabbah

エレンクリッグのフン・デル・フペの A セクションでは、PA1 と PA2 が[A][A]形式を作っている。またこのセクションは M1 の 2 回連続の a 部と、M1+M2 の b 部、M1'+M3 の c 部からなる[ab][ac]形式ととらえることができる。b 部と c 部は共に下行の音進行であるが、その速度と勾配が異なっており、緩／急の対照を持っている。

PA2 の下行 (M3) では、下行要素：m2 の 2 度下の反復で下方へ向かう勢いが強められている。フレーズ反復では PA1 との緩下行と PA2 の急下行の対比が強調されている。このフレーズでは上行 (M1) の連続反復とその展開 (M1'+M2) という構成を持ち、高揚感の昂進とその解放という印象を作り出している。b 部と c 部に注目すると、b 部は音高を保つ一方で c 部は急速に下行する構造を採り、旋律の方向についての対照を作り出している。c 部では下行を強めるために下行要素の下行反復が採用されている。更に PA2 においては上行 (M1) の頂点の音高が下げられ、下行の頂点の音高が上げる構成に変わっているが、これも下行の勢いを増すための構造と考えられる。フレーズの反復では、高揚感の昂進と解消という印象の強調に加え、c 部と b 部の間の旋律の動きの差を強調していると考えられる。

例2) レイボヴィッツのマーズル・トーヴ (A セクション)

PA1

G Adonoy Moloch

PA2

(G Adonoy Moloch)

レイボヴィッツのマーズル・トーヴの A セクションでは、PA1 と PA2 が[A][A]形式を作っている。この例は旋律の構成が直前の例 1 に類似している。また、また M1 の 2 回反復による a 部と、M1'による b 部、M2 の c 部からなる[ab][ac]形式を作っている。この反復では、上行の勢いを保ったまま終わる b 部と、下行の勢いを増幅しながら終わる c 部との音

進行の対照が強調されている。また PA2 の最後では下行要素：m5 の下行反復で下行の勢いが増幅され対照の効果を強めている。

例3) サンドラーのブロイゲス・タンツ (A セクション)

PA1

G Adonoy Moloch

PA2

C Adonoy Moloch

D Ahava Rabbah

サンドラーのブロイゲス・タンツの A セクションも前出の例 1、及び例 2 と同様の構成である。このセクションは PA1 と PA2 が[A][A]形式であり、また M1 の 2 回連続を a 部、M1'および M1''をそれぞれ b 部または c 部とする[ab][ac]形式とみることができる。このフレーズは跳躍上行のモチーフ (M1) の反復により穏やかな波の動きのような印象を作り出し、後に続く M1'や M1''の滑らかな順次進行で、それを速める印象を作り出す。M1''は M1'が単純な山形の旋律であるのと比べ、下行の動きを強めている。このフレーズの反復はフレーズ自身が持つ印象の強調に加え、b 部と c 部における音進行の違いを際立たせている。

また反復時に PA2 は PA1 より 4 度上へ音高を上げている。これにより、アドノイ・モロフ旋法からアハヴァ・ラボ旋法への転旋が生じ、c 部では明るい印象から暗い印象へと移行している。これは次のセクションの印象の先取りと考えられる。この例では反復が、旋律の印象を明から暗へ移行させる役割も果たしていると考えられる。

例4) サンドラーのブロイゲス・タンツ (B セクション)

PB1

PB2

サンドラーのブロイゲス・タンツの B セクションでは、PB1 と PB2 が[A][A]形式を作る。PB2 は PB1 より音高が 3 度下で反復され、セクション全体で大きな下行の動きを作っている。またこのセクションは下行モチーフ M2 の 2 回連続による a 部と、M2 の拡張・変形による b 部及び c 部からなる[ab][ac]形式とみなすことができる。この[ab][ac]形式の反復は、上行の勢いを持つ b 部 (M2') と下行で終わる c 部 (M2'') の間の音進行の対照を強調している。このフレーズは下行形であるが PB1 で一旦下行を留め PB2 で急速に下行する構造となっている。これらのフレーズの反復は下行感を強調する中で、末尾の旋律に差をつけて下行の勢いを更に大きくする効果を生み出している。

例5) サンドラーのブロイゲス・タンツ (E セクション)

PE1

PE2

78 M6 3 m7 M6' m7''

G Mogen Ovov D Ahava Rabbah

サンドラーのブロイゲス・タンツの E セクションでは、PE1 と PE2 が[A][A]形式を作る。この二つのフレーズは M6 の 2 回連続の a 部を共有し、その後の動きが異なるため、[ab][ac]形式とみることができる。a 部で M6 が 2 度上行反復し上方へ向かう勢いを強める。その後の b 部では 3 度の下行反復を 2 回繰り返す、急激に沈む込む動きであるのに対し、c 部は更に 2 度上の D 音まで上行を続ける。このフレーズの反復は、b 部と c 部の間の音進行方向（下行／上行）の対照を強調していると考えられる。

例6) ホフマンのフン・デル・フペ (B セクション)

PB1 **PB2**

M5 M5 M5' M6 M5'' M5'' M7

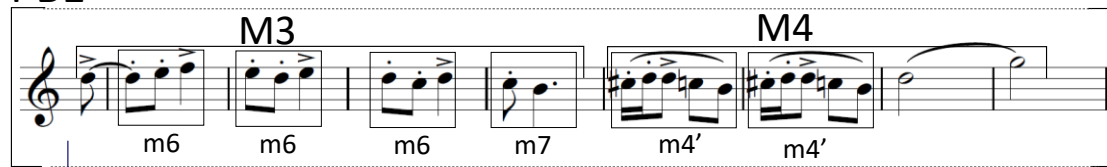
m8 m8 m8 m8 m8 m9 m8' m8' m10 m10 m11

B Adonoy Moloch

ホフマンのフン・デル・フペの B セクションでは、PB1 と PB2 の二つのフレーズが[A][A]形式を作る。またこのセクションは M5 の 2 回連続による a 部と、それに続く b 部 (M6)、c 部 (M7) による[ab][ac]形式ととらえることができる。この反復では、b 部 (M6) と c 部の音進行の対照があり、特に c 部 (M7) では高音域から開始される下行が強調されている。この c 部の下行 (M7) は、b 部 (M6) の下行より 2 度高い音から始まっている。そして b 部 (M6) には継続感が残り、c 部 (M7) では終止感が強い。さらにこの反復では、PB1 で反復される和音分散のモチーフ：M5 は PB2 で和音を変えて印象に変化をつけている。

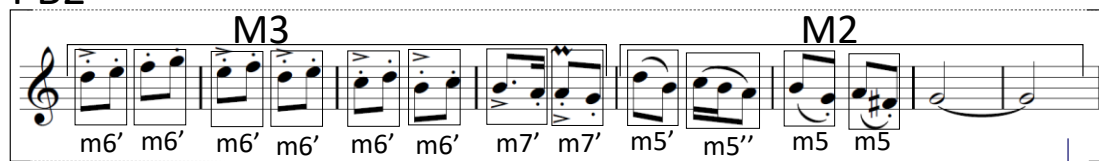
例7) レイボヴィッツのマーズル・トーヴ (B セクション)

PB1



G Adonoy Moloch

PB2

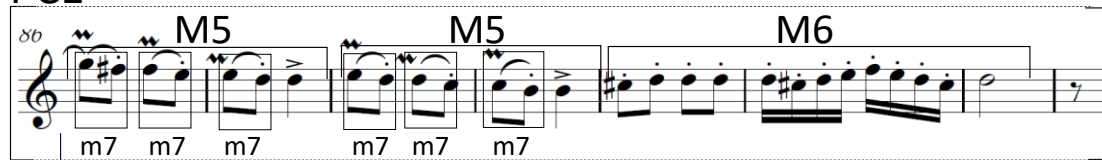


(G Adonoy Moloch)

レイボヴィッツのマーズル・トーヴの B セクションでは、PB1 と PB2 が[A][A]形式を作る。このフレーズは下行形であり下行の印象を強めるための反復と考えられる。PB1 の M3 は、下凸を含む要素:m6 の下行反復から構成され、2 度上行の動きが大きな下行の流れに逆らい、ブレーキをかけながら動いていくような印象を生んでいる。この PB1 の動きは、PB2 において全体の下行音程が 5 度から 8 度に延長され、またリズムが細分されてより流動的で滑らかな下行となっている。この m6 と m6' の繰り返しにおける動きの差がフレーズの反復によって際立っている。またこのセクションは M3 を a 部と、M4 を b 部、M2 を c 部とみる[ab][ac]形式ととらえることができる。b 部は波形の動きの後で上行する旋律であり、c 部は急速に下行する旋律である。b 部を c 部に変化させる反復により、音進行（上行／下行）の対照を強調し、後の下行をより強めていると考えられる。

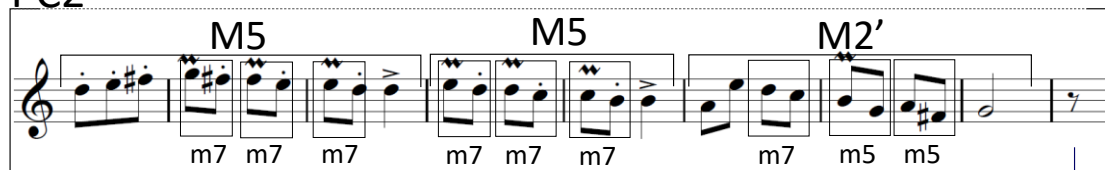
例8) レイボヴィッツのマーズル・トーヴ (C セクション)

PC1



G Adonoy Moloch

PC2



(G Adonoy Moloch)

レイボヴィッツのマーズル・トーヴの C セクションは直前の例 7 と同様、PC1 と PC2 の二つが[A][A]形式を作る。またこのセクションは、M5 の 2 回連続部が a 部、M6 を b 部、M2' を c 部とする、[ab][ac]形式とみなすことができる。この反復は、下行の旋律を反復することで下行の印象を強めると共に、b 部の波形、c 部の下行形という音進行の対照を強調している。

例9) シュワルツのマーズル・トーヴ (C セクション)

PC1



PC2



D Ahava Rabbah

シュワルツのマーズル・トーヴの C セクションでは、PC1 と PC2 が[A][A]形式を作っている。またこのセクションは M10 を a 部、M11 を b 部、M12 を c 部とする[ab][ac]形式とみなすことができる。このフレーズの旋律は下行と上行を組み合わせる動的な印象を生み出している。その反復では音進行方向（上行／山形）の対照を強調すると共に、b 部の上行形を c 部では山形に変え、終止感を出しフレーズ全体のまとまりを作り出している。

例10) ホフマンのフン・デル・フペ (C セクション)

PC1 M8 M8 M9 M10
m12 m12 m12 m12 m13 m14 m9
G# Mogen Ovos

PC2 M8' M8' M7
m14 m14 m14 m13 m10 m10 m11
G# Mi Sheberach

ホフマンのフン・デル・フペの C セクションでは、PC1 と PC2 の 2 フレーズが[A][A]形式を作る。PC1 と PC2 は共にモチーフ要素の下行反復からなる下行モチーフ：M8 を持つが、PC1 では 3 度下行要素：m12 がスライドで奏され、下方へ深く沈んでいくような印象を作るのに対し、PC2 の M8' では下凸の水平要素：m14 の下行反復に変化し、下行と上行を交替しながら大きな下行の流れを作る。この M8 の繰り返しのにおける変化が[A][A]形式のフレーズ反復で強調されている。

またこのセクションは M8 を a 部、M9 を b 部、M7 を c 部とする[ab][ac]形式であるとみなすことができる。このフレーズは b 部では直前の下方へ向かう勢いを継続し、更に下行し続けて低い第 7 音 (D4) まで下行する旋律線を持ち、c 部は高い第 5 音 (D5) から緩やかに下行しながら上方に留まる旋律線を持つ。その反復では両者の旋律の方向の変化が強調されている。

例11) エレンクリッグのフン・デル・フペ (C セクション)

PC1 M7 M8
m4 m5 m6 m7 m8 m8
E Ahava Rabbah

PC2 M7 M9
m4 m5 m6 m5 m5

エレンクリッグのフン・デル・フペの C セクションは、PC1 と PC2 が[A][A]形式を作る。またこのセクションは波形のモチーフ：M7 を a 部、M8 を b 部、M9 を c 部とする[ab][ac]形式であるととらえることができる。このフレーズは波形の旋律線を持ち、動的な印象を生み出している。その反復では、b 部の山形が c 部の下行形へ変わるという音進行方向の対照が強調され、新鮮さを生み出すと共に、上行部がなくなることでまとまり感を作り出していると考えられる。

例12) カンデルのフン・デル・フペ (C セクション)

カンデルのフン・デル・フペの C セクションでは、PC1 と PC2 の 2 フレーズが[A][A]形式を作る。またこのセクションは、M8 の 2 回連続部を a 部、M9 を b 部、M10 を c 部とする[ab][a'c]形式¹であるとみなすことができる。ここで b 部は山形、c 部は下行形という旋律を持ち、それぞれの方向性が異なっている。このフレーズは M8 の反復による停留感と M9 が持つ流動性との対照を持っており、反復によりその印象を強調している。更に M9 と M10 の旋律線の方が波形から下行形へ変わることによって動感の差を生み出している。また c 部では C ミ・シェベラフ旋法に転旋するため、b 部と c 部の間では使用旋法の対照も現れている。

例13) シュワルツのミツヴァ・タンツ (A セクション)

シュワルツのミツヴァ・タンツの A セクションでは、PA1 と PA2 の 2 フレーズが[A][A]形式を作る。PA1 と PA2 はそれぞれ狭い音域の波形の動き (M1) と、広い音域の山形の動き (M2、M3) という対照を持つ。M1 は狭い 3 度音域を持ち、M2 または M3 では 5 度音域まで拡大されている。この音域の変化が生み出す印象が反復によって繰り返される。

またこのセクションは M1 の 2 回連続による a 部、M2 による b 部、M3 による c 部からなる[ab][ac]形式とみることができる。b (M2) 部と c 部は共に山形の旋律線だが、b 部 (M2)

¹ a 部は M8 の 2 回反復だが、PC2 では M8 は一度しか現れず、その後終止に向けた動きになるため、ここでは a'部と表す。

に比べc部(M3)は開始音の高さが3度低くなると共にリズム分割で上行の速度が上がり、その音程も4度から5度へ拡大している。b部(M2)とc部(M3)の間の印象の差も反復によって強調される。

例14) カンデルのブロイゲス・タンツ (E セクション)

PE1

M9 M8'

m10 m4 m2 m3''

PE2

M9 M8''

m10 m4 m2

D Mogen Ovovs

カンデルのブロイゲス・タンツのEセクションでは、PE1とPE2が[A][A]形式を作る。このセクションは山形のモチーフM9によるa部、下行モチーフM8'によるb部、M8''によるc部からなる[ab][ac]形式とみることができる。このフレーズは、上行の勢いを持つb部と、下行して中心音へ落ち着くc部との間で音進行方向の対照があり、これがフレーズに躍動感を与えていると思われる。そして反復は、この印象を強調していると考えられる。

例15) カンデルのフン・デル・フペ (A セクション)

PA1

M1 M2 M2'

m1 m2 m3 m3 m3 m4

PA2

M1 M3

m1 m2 m5 m6

PA3

M1 M2 M2'

m1 m2 m3 m3 m3 m4

PA4

M4 M5 M5

m7 m3 m3 m3 m3 m3

C Mi Sheberach

カンデルのAセクション¹⁾は、PA1とPA2、PA3とPA4の組み合わせで【A】【A】¹形式

¹ このセクションは[A][B][A][C]形式の反復パターンと、[A][A][A][B]形式の反復パターンという2つのパターンが重なって現れている。[A][A][A][B]形式の反復パターンに関しては後の節で述べる。

を作る。この反復は、他の[ab][ac]形式のパターンの例が2フレーズで構成されていたのに対し、4フレーズで構成されている。またこのセクションは[A][B][A][C]ととらえることもでき、この反復ではB部（PA2、上行後、高音域でとどまる）とC部（PA4、下行）の間の音進行の違いが強調されていると考えられる。

例16) カンデルのフン・デル・フペ（Bセクション）

(C Mi Sheberach)

カンデルのフン・デル・フペのBセクションでは²、PB1とPB2が[A][A]形式を作る。このセクションはM6によるa部、M6'によるb部、そしてM7によるc部からなる[ab][ac]形式とみることができる。このフレーズは変化が少ない反復による単調さを持つが、それを反復の中で、急な音高上昇とリズム分割による素早い動きの旋律に変化させることで急激に動感を生み出している。

例17) シュワルツのマーズル・トーヴ（Aセクション）

D Ahava Rabbah

先述したように、シュワルツのマーズル・トーヴのAセクションは、全体で大きな山形の旋律線を作り、その上行部がPA1とPA2の[A][A]形式のフレーズ反復により形成されて

¹ 1フレーズの単位を[]で示すのに対し、2フレーズの単位は【 】で示す。

² このセクションでは、フレーズレベルでは[A][A]([ab][ac])という反復パターンが、モチーフレベルでは{a}{a}{a}という反復パターンが現れており、これらの二つのパターンが生み出す効果が重なり合って旋律が構成されている。モチーフレベルの反復パターンについては後の節で述べる。

いる。また、このフレーズ反復は M1 による a 部と M2 による b 部、そして M3 による c 部からなる[ab][ac]形式のフレーズ反復であるとみなすことができる。この反復は3度、音高を上げる反復である。このフレーズは波形の旋律形のため、旋律の方向が定まらない不安定な性格を持っている。反復で PA2 では上行する音程が大きくなり、上行という方向性が定まり不安定さが薄らぐ印象を生んでいると考えられる。この印象は3度上の反復の効果と重なり、旋律が徐々に上昇していく動きを作り出している。すなわち、この例では、反復は旋律の印象を不安定から安定へと変化させる役割を持つ。

例 18) ホフマンのミツヴァ・タンツ (B セクション)

The image displays four musical phrase repetitions (PB1, PB2, PB3, PB4) from the B section of Hofmann's 'Mitsva-Tanz'. Each phrase is broken down into its constituent motifs (M3, M4, M5, M6, M7) and the intervals between them (m6, m7, m8). PB1 and PB2 are for 'E Mogen Ovos' and 'G Adonoy Moloch' respectively. PB3 and PB4 are for 'E Yishtabach' and 'E Mogen Ovos' respectively. The notation includes treble clefs, key signatures, and specific interval markings (m6, m7, m8) below the notes.

前述したように、ホフマンのミツヴァ・タンツの B セクションでは四つの下行のフレーズが繰り返され、PB1 と PB2 が[ab][ab]形式のフレーズ反復、PB3 と PB4 が[ab][ac]形式のフレーズ反復のパターンを作っている。ここでは PB3 と PB4 の反復を取り上げる。

この[ab][ac]形式では、a 部は E イシュタバフ旋法に基づく減 5 度下行のモチーフ : M5 であり、b 部は M6、c 部は M7 からなる。このフレーズは下行形を持ち、水平要素の下行反復を繰り返し、急速に沈み込む印象を生み出している。このフレーズの反復はこの下行感を強調するが同時に、b 部と c 部の間の音進行の違いを強調し c 部の終止感を強めている。b c 部の音進行については、b 部 (M6) は上行して第 3 音 (G4) で終わり、次に続く動きを予感させるが c 部 (M7) は上行した後、再び中心音へ戻る動きを持つ。

以上の分析から[A][A]=[ab][ac]形式における反復の役割を考察すると、最も多いのが b

部と c 部の旋律の差が生み出す印象の強調であり、18 例のうち 11 例で見られる。他の 7 例では[ab][ab]形式の場合と同様に、反復によりフレーズの印象を変え、その差を強調することを目的としていると考えられる。

4-2-1-1-3 [ab][cb]形式のフレーズ反復

[ab][cb]形式のフレーズ反復は、[A][A]形式のフレーズ反復のうち、フレーズの前半部分が異なり、フレーズの後半部分が同一であるパターンである。このパターンは今回の対象曲では 2 例見られる。

例1) カンデルのブロイゲス・タンツ (A セクション)

G Mi Sheberach

カンデルのブロイゲス・タンツの A セクションでは、PA1 と PA2 が[A][A]形式を作る。PA2 は PA1 の音高を 3 度下で反復したものであり、セクション全体で下行の動きとなっている。またこのセクションは M1 による a 部、M2 による b 部、そして M3 による c 部からなる[ab][cb]形式の反復パターンととらえることができる。a 部 (M1) と c 部 (M3) は共に山形の動きであるが、c 部 (M3) ではその音域が 3 度から 5 度へ拡大している。この変化により、c 部 (M3) では下行の勾配が大きくなり、その後続く b 部 (M2) が最後に到達する D 音へ向かって落ち着こうとする力を増幅していると考えられる。この反復では a 部 (M1) を c 部 (M3) に入れ替えて反復することで、D 音への収束感を強めていると考えられる。

例2) シュライヤーのミツヴァ・タンツ (C セクション)



シュライヤーのミツヴァ・タンツの C セクションでは PC1 と PC2 が[A][A]形式を作る。この[A][A]形式では、冒頭が M5 の上行で始まり、また M7 の動きが M7' として 3 度上で反復される。このセクションは M5 と M6 による a 部、それに続く波形の M7、M8 および M7' による b 部、そして M5 と M9 による c 部からなる[ab][cb]形式であるとみなすことができる。a 部（M5+M6）と c 部（M5+M9）は共に山形であるが、c 部ではその音域が 3 度から 7 度に拡大されている。このフレーズは波形の旋律形を速い速度で流れるように動いていく動的な印象を持っている。この反復はフレーズが持つダイナミックな印象の強調であるが、それが a 部と c 部の音域差で強められている。

4-2-1-2 {A}{A}形式のモチーフ反復

{A}{A}形式のモチーフ反復のパターンは、あるモチーフが2回連続して現れるパターンである。この反復パターンの旋律構成上の意味は三つある。それは、

- 1) モチーフ自体の動きを強調する、
- 2) モチーフが音高を変えて反復することで下または上へ向かう勢いを強める、
- 3) 旋律の流れを停留させる、ということが挙げられる。

{A}{A}形式の反復パターンが現れる 17 セクション（タラスのカレ・バゼツンを含む）、20 例について、上の三つの観点で整理した結果を表 4-2-4 に示す。

表 4-2-4 {A}{A}形式のモチーフ反復の整理

	Mazeltov		Fun Der Khupe					Mitzve Tanz			Broyges Tanz						Kale B
	Leibo	Schw	B	Hochman		Kandel		C	A	C	Kandel		Sander		Tarras		Tarras
	C	A		A	B	A	C				B	C	C	F	A	B	
反復の形態																	
モチーフ自体 強調	○				○		○	○	○	○	○	○	○	①		②	○
音高変化で 勢い増幅	○	○		○		◎		○			○			②	○	①	
流れの停留	○		○				○		○	○		○					○

4-2-1-2-1 モチーフ自体の印象を強調するケース

{A}{A}形式のモチーフ反復の多くは、セクションの冒頭やフレーズの冒頭など、セクション内の目立つ位置に配置され、そのセクションの動きの特徴を作る、テーマ的な役割を果たしていることが多い。そしてその中で、{A}{A}形式のモチーフ反復は、反復されるモチーフ自体の動きを強調するという意味を持つ。このような例は、表 4-2-4 に示されているように 12 例ある。ここでは代表例としてカンドルのフン・デル・フペ（C セクション）とシュワルツのミツヴァ・タンツ（A セクション）を挙げる。

例1) カンデルのフン・デル・フペ (C セクション)

カンデルのフン・デル・フペのCセクションではM8が2回連続して{A}{A}形式を作る。このM8はCセクションの前半後半二つのフレーズの冒頭に置かれ、Cアドノイ・モロフ旋法に基づく明るい、3度の狭い音域内で動く山形の動きを強調している。M8の反復は停留感を作り出し、その後のM9またはM10の滑らかな順次進行との対比を作っている。

例2) シュワルツのミツヴァ・タンツ (A セクション)

シュワルツのミツヴァ・タンツのAセクションでは、M1の2回連続が{A}{A}形式を作る。この{A}{A}形式のモチーフ反復は、PA1とPA2の冒頭に置かれ、中心音(G4)を囲むように3度の狭い音域内の波形の動きを強調している。

4-2-1-2-2 音高変化を伴い、下または上へ向かう勢いを強めるケース

{A}{A}形式のモチーフ反復では、モチーフ自体が下または上方向の動きを示し、更にその方向へ音高を変えてモチーフ反復されることにより、旋律が下または上方向へ向かう勢いを強める、という効果を持つものがある。この場合の例は、レイボヴィッツのマーズル・トーヴ (Cセクション)、ホフマンのフン・デル・フペ (Aセクション) など、9例がある。ここではそのうち、レイボヴィッツのマーズル・トーヴ (Cセクション) とサンドラーのブロイゲス・タンツ (Fセクション①) を代表例として示す。

例1) レイボヴィッツのマーズル・トーヴ (C セクション)

PC1

G Adonoy Moloch

レイボヴィッツのマーズル・トーヴの C セクションでは、下行モチーフ : M5 が 3 度下で反復されることで、二段階の大きな下行が作られ、下方へ向かう旋律の勢いが更に増幅されている。

例 2) サンドラーのブロイゲス・タンツ (F セクション)

PF1

G Adonoy Moloch

PF2

G Ahava Rabbah

サンドラーのブロイゲス・タンツの F セクションは、冒頭 6 小節でモチーフが 4 度、音高を上げて反復することで 急激に上行する大きな形を作る。

4-2-1-2-3 反復により旋律の流れを停留させるケース

{A}{A}形式のモチーフ反復では、同じ動きを繰り返すことで、旋律の前進を停留させる作用が現れている場合がある。その例は、カンドルのフン・デル・フペ (C セクション)、レイボヴィッツのフン・デル・フペ (C セクション) など、7 例がある。このうち、エレンクリッグのフン・デル・フペ (B セクション) とシュワルツのミツヴァ・タンツ (C セクション) を代表例として述べる。

例1) エレンクリッグのフン・デル・フペ (B セクション)

PB2

M6 M6 M3

A Mogen Ovov E Ahava Rabbah

エレンクリッグのフン・デル・フペの B セクションの PB2 に現れる M6 の 2 回連続が {A}{A} 形式を作る。この {A}{A} 形式は、A モゲン・オヴオス旋法の終止形である M6 を同音高で繰り返し、旋律の流れを停留させている。そしてその後の M3 における滑らかな音進行との対比を作っている。

例2) シュワルツのミツヴァ・タンツ (C セクション)

signal

PC1 M6 M6 M7

G Ahava Rabbah

シュワルツのミツヴァ・タンツの C セクションの PC1 に現れる M6 の 2 回連続が {A}{A} 形式を作る。この {A}{A} 形式では M6 の同音高反復により、旋律の流れを停滞させている。

第2項 [A][A][A]形式の反復についての考察

4-2-2-1 [A][A][A]形式のフレーズ反復

[A][A][A]形式とは、あるフレーズが3回以上連続して出現するパターンである。このパターンは全部で6例見られる。そのうち、カンデルのマーズル・トーヴとタラスのブロイガス・タンツでは全く同じ手法が用いられている。それは2回目、3回目の出現でフレーズの基本的動きを保ったまま、一部が変形することによって旋律が展開するというものである。

例1, 2) カンデルのマーズル・トーヴのA、Bセッション¹

The image displays eight musical examples in 2/4 time, organized into four pairs. Each pair consists of a boxed musical phrase and a label below it. The first two pairs (PA1, PA2 and PA3, PA4) are labeled '(D Mogen Ovos)' and the last two pairs (PB1, PB2 and PB3, PB4) are labeled '(F Adonoy Moloch)'. The labels PA1, PA2, PA3, PA4, PB1, PB2, PB3, and PB4 are positioned above their respective musical phrases. The musical phrases are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The phrases are labeled with measures M1, M2, M3, M4, M5, and M6. In the first two pairs (PA1, PA2 and PA3, PA4), the first phrase (PA1, PA3) contains measures M1, M2, and M3, while the second phrase (PA2, PA4) contains measures M1, M2, and M4. In the last two pairs (PB1, PB2 and PB3, PB4), the first phrase (PB1, PB3) contains measures M1, M2, and M3, while the second phrase (PB2, PB4) contains measures M1, M2, and M4. The labels M1, M2, M3, M4, M5, and M6 are placed above the corresponding measures. In the second phrase of each pair (PA2, PA4, PB2, PB4), the measures M5 and M6 are labeled 'm1' and 'm1' respectively, indicating a variation from the first phrase. The labels 'D Mogen Ovos' and '(F Adonoy Moloch)' are written in blue text below the musical phrases.

PA1 M1 M2 M3 PA2 M1 M2 M4

PA3 M5 M2 M3 PA4 M5 M6 m1 m1

PB1 M1 M2 M3 PB2 M1 M2 M4

PB3 M5 M2 M3 PB4 M5 M6 m1 m1

(D Mogen Ovos)

(F Adonoy Moloch)

D Mogen Ovos

¹ カンデルのマーズル・トーヴのAとBセッションは、全く同一の旋律を3度上の異なる旋法にしたものであるため、ここでは同じ例でまとめて述べる。

カンデルのマーズル・トーヴの A と B セクションではともに、PA1～PA3、PB1～PB3 により [A][A][A] 形式を作る。この [A][A][A] 形式のフレーズ反復では、反復のたびに変形を加えており、基本的な動きを保ちながらも新しさを加え、新鮮さを生んでいる。

また PA2（と PB2）の最後の音高を上げ、PA3（と PB3）の冒頭の音高を上げるという変形が加えられることで、PA2 と PA3（PB2 と PB3）を通してより高い音高を頂点とする大きな山形の動きを形成している。

これらのセクションのフレーズは山形の旋律形を持ち穏やかな印象をもっている。この反復では、旋律を部分的に変えることで、基本の印象を維持しながらセクションの盛り上り部を作り出している。

例3) タラスのブロイゲス・タンツ（A セクション）

PA1 PA2

M1 M2 M3 M1 M2 M3

D Ahava Rabbah

PA3 PA4

M4 M4 M5 M2

(D Ahava Rabbah)

タラスのブロイゲス・タンツの A セクションでは PA1～PA3 の 3 フレーズで [A][A][A] 形式を作る。PA3 は PA1 を 4 度上で反復した動きと類似するため、ここでは PA3 も含めてフレーズの 3 回反復と考える。このフレーズは波形で上下の動きを繰り返して戸惑いながら進むような印象を持っている。この反復では、フレーズが 3 度上、また更に 2 度上で反復されて、段階的な上行を形成している。そして PA3 の反復に至って、変形により上行の勾配が大きくなり上方へ向かう勢いが強くなることで旋律の方向性が定まる。

例4) タラスのブロイゲス・タンツ (C セクション)

PC1 M8 M9 M5' M10

PC2 M8 M9' M5'

PC3 M8

D Ahava Rabbah

PC4 M12 M5 M2'

(D Ahava Rabbah)

タラスのブロイゲス・タンツの C セクションでは、PC1～PC3 が[A][A][A]形式を作る。この[A][A][A]形式のフレーズ反復では、反復のたびに後半部分に変形が加えられ、前半部分の動きを保持しながら、新しさを生んでいる。PC2 後半では第 5 音へ向けて上行し、PC3 最後では低い第 7 音 (C) に下行し、上行と下行と逆方向への進行による旋律の段階的発展がみられる。このようなフレーズの 3 回出現では、反復により同じフレーズを何度も繰り返しながら畳み掛けるような印象を生み出していると思われる。

例5) カンデルのフン・デル・フペ (A セクション)

PA1 M1 M2 M2'

PA2 M1 M3

C Mi Sheberach

PA3 M1 M2 M2'

PA4 M4 M5 M5

(C Mi Sheberach)

前述したように、カンデルのフン・デル・フペの A セクションは[A][A][A][B]形式と、[A][B][A][C]形式という、二つのフレーズ反復パターンが重なっている。ここでは[A][A][A]形式について述べる。このセクションにおける PA1～PA3 の 3 フレーズが[A][A][A]形式を作る。この[A][A][A]形式では、2 回目の後半が変形し、新しいモチーフ：M3 が唐突に現れることによって、反復による単調さを破り、新鮮さを生んでいる。

例6) チェルニャフスキのカレ・バゼツン

P1

M1 M2 M3

Abm

Eb Mogen Ovos

P2

M1 M2' M4

Ebm Bb

(Eb Mogen Ovos)

P3

M1 M2'' M5

Ebm

(Eb Mogen Ovos)

P4

M6

B B B

(Eb Mogen Ovos)

P5

M1' M2 M7 M8 M9 M10

Bb7

(Eb Mogen Ovos)

チェルニャフスキのカレ・バゼツンは P1～P4 の四つのフレーズが[A][A][A][A]形式を作

る。この[A][A][A][A]形式では、各フレーズが同一部分（M1 と M2）を共有しながら、その後続く動きが毎回変形していき、それぞれ上行（P1）、下行（P2）、二段階上行（P3）、下行（P4）と動いて変化がつけられている。また P4 のみが他のフレーズより 2 度音高を上げて反復している。フレーズの反復により、これらの変形が強調され、この旋律の動きの変化と深く関わっている悲しみの情感が移り変わっていく様子が表現されていると思われる。すなわち P1 では上行により情感が募っているのに対し、P2 では一時的に落ち着いている。また P3 では 2 段階の上行の動きによってこれまでよりも更に情感が昂進していく様子を示している。そして P4 では全体の音高が上がるのに加え、冒頭で現れるダイナミックな 7 度音程の跳躍上行が、これまでよりも一層悲痛な心情を表していると考えられる。

以上の分析から、[A][A][A]形式のフレーズ反復では、フレーズの基本形を保ちながら細部が変形することで新鮮さを生み出したり、印象を推移させる効果を持つ。その他、2 回目の反復時にフレーズが変形して単調さを破るものもある。

4-2-2-2 {A}{A}{A}形式のモチーフ反復

モチーフによる{A}{A}{A}形式の反復パターンでは、モチーフが 3 回連続で出現する。このパターンは 10 例見られる。このパターンに属する例は大きく二つに分けられる。一つはモチーフ 3 回連続によりセクションが構成されるもの、もう一つはモチーフ 3 回連続によりフレーズが構成されるものである。このうち、後者のパターンは、すでにフレーズ反復[A][A]の事例として挙げたものが含まれる（例えばレイボヴィッツのマーズル・トーヴの A セクション）。ここではモチーフ 3 回連続がセクションを構成する事例を先に述べる。

4-2-2-2-1 {A}{A}{A}形式のモチーフ反復でセクションを構成するパターン

{A}{A}{A}形式のモチーフ反復でセクションを構成するパターンは分析対象曲では 5 例がみられる。

例1) カンデルのフン・デル・フペ (B セクション)

PB1 PB2

(C Mi Sheberach)

カンデルのフン・デル・フペの B セクションでは、M6 が 3 回連続して{A}{A}{A}形式を作る。この{A}{A}{A}形式では、2 回目の後半のみ変形し、逆向きの音進行が現れる。この変形により、繰り返しの単調さが破られて、次のモチーフの動きへ向かう勢いを生み出している¹と考えられる。

例2) ホフマンのミツヴァ・タンツ (A セクション)

PA

E Mogen Ovos

ホフマンのミツヴァ・タンツの A セクションでは、M1 の 3 回連続が{A}{A}{A}形式を作る。この{A}{A}{A}形式では、M1 は音高を上げながら反復し、3 回目の後半部分で変形し、突然 4 度上への跳躍進行が出現する。この変形は旋律の流れを転換し、旋律の動きを終止へと向ける役割を果たしている。この反復は同じ旋律を、音高を上げて繰り返すことで、上方へ向かうエネルギーを溜め、その後の流動部 (M2) でそれを解放する印象を作り出している。

¹ 3 回目の m6 の開始音 C 音に 3 音の前打音を加えられているのも、この作用を強めていると考えられる。

例3) シュワルツのミツヴァ・タンツ (B セクション)

PB

F Adonoy Moloch G Ahava Rabboh

シュワルツのミツヴァ・タンツの B セクションでは、M4 の 3 回連続が{A}{A}{A}形式を作る。この{A}{A}{A}形式は、反復のたびに變形し、2 回目では開始音である A4 音のリズムが細分され、3 回目では後半部分で突然跳躍 5 度上行が現れる。この上行はセクション全体の旋律の流れを変える転換点として機能し、旋律が終止する方向へと変える。このように M4 の{A}{A}{A}形式のモチーフ反復は、反復のたびに徐々に變形し、特に 3 回目の急な音進行方向の転換が現れることで、旋律を終止へと促す役割を果たしている。

例4) カンデルのブロイゲス・タンツ (F セクション)

D Mogen Ovov

カンデルのブロイゲス・タンツの F セクションでは、M10 が 3 回反復し、{A}{A}{A}形式を作る。この{A}{A}{A}形式では、反復のたびに徐々に變形する。2 回目ではリズムが細分され、3 回目では 2 回目のモチーフの前半部分を形成する m1' と m2 のみによる省略形が 2 回連続して現れる。このように反復のたびに旋律の音の動きが細くなり、動きの速度が増すことで、旋律の前進する勢いが強まっていく効果が作り出されている。

例5) サンドラーのブロイゲス・タンツ (D セクション)

PD

G Mi Sheberach

サンドラーのブロイゲス・タンツの D セクションは、M5 が 3 回連続し、{A}{A}{A}形式が作られる。この{A}{A}{A}形式では、3 回目で変形し中心音（G4）に終止する。この動きにより、M5 の反復により高まった緊張感が解消される。

以上の事例から、セクションを構成する{A}{A}{A}形式のモチーフ反復パターンには、

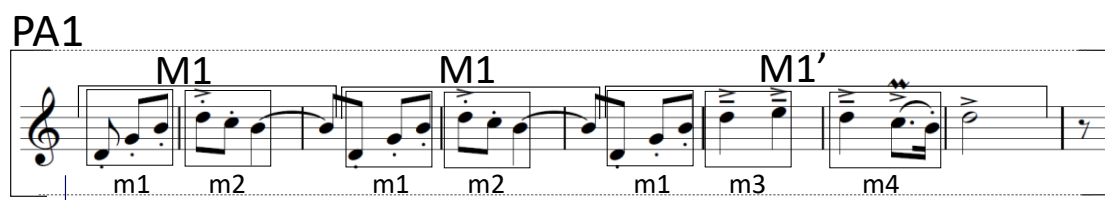
- 1) 「3 回目の変形が旋律の流れを変化させ終止へ導く」、
- 2) 「3 回目で終止形に変形する」、
- 3) 「2 回目で異なる動きが出現し、繰り返しに変化をつける」、という三つの構造上の意味があることが明らかになった。

4-2-2-2 {A}{A}{A}形式のモチーフ反復でフレーズを構成するパターン

モチーフの{A}{A}{A}形式の反復でフレーズを構成するパターンは、分析対象曲の中に 8 例存在する。その事例を挙げながら、この反復パターンの持つ構成上の意味を示す。

例1) レイボヴィッツのマーズル・トーヴ（A セクション）

PA1



G Adonoy Moloch

レイボヴィッツのマーズル・トーヴの A セクションでは、セクション前半の PA1 で M1 の 3 回連続が{A}{A}{A}形式を作っている。この M1 は同音高反復されるが、3 回目で拡張・変形し音高を上方へ広げる。また 1, 2 回目の M1 が 3 度下行で終わるのに対して、3 回目の M1' では第 5 音へ上がる動きで終わっている。このように{A}{A}{A}形式の反復パターンは、3 回目で音域の上方への拡大と、音進行の変化を強調し、旋律が上方へ向かう勢いを強めていると言える。

例2) エレンクリッグのフン・デル・フペ (A セクション)

PA1

A Mogen Ovos

エレンクリッグのフン・デル・フペの PA1 では、M1 の 3 回連続が{A}{A}{A}形式を作る。M1 が同音高で反復し、上行の勢いを溜め、3 回目の出現時に拡張・変形して C5 音に到達後、M2 で緩やかな下行に転じて溜まった勢いを解放。M1 の跳躍上行による上方へ向かう勢いが収束していく。このフレーズでは M1 が同音高で反復されることで、旋律の流れが停留する感じが生み出される。そして 3 回目に出現する M1 と M2 により、それまでの流れの停留が解消し、旋律が一気に前進するという効果を生んでいると考えられる。

例3) ホフマンのフン・デル・フペ (B セクション)

PB1 PB2

B Adonoy Moloch

ホフマンのフン・デル・フペの B セクションの PB1 では、M5 の 3 回連続が{A}{A}{A}形式を作る。この{A}{A}{A}形式では、M5 が同音高で反復され、3 回目の出現時に変形して、M5 を形成するモチーフ要素:m8 のみによる省略形が 2 回連続する。この変形により、旋律の動きの速度が上がり、旋律が前進する勢いを強めていると思われる。

例4) サンドラーのブロイゲス・タンツ (A セクション)

PA1

G Adonoy Moloch

PA2

C Adonoy Moloch

D Ahava Rabbah

サンドラーのブロイゲス・タンツの A セクションの PA1 と PA2 ではともに、M1 の 3 回連続が{A}{A}{A}形式を作る。M1 は同音高で反復し、3 回目の拡張・変形で音域を更に高め、高揚感を作り出している。

PA2 では、3 回目の拡張・変形で音域を高めると共に、D アハヴァ・ラボ旋法へ転旋しており、反復によってこの旋法の変化が強調されている。

例5) サンドラーのブロイゲス・タンツ (B セクション)

PB1

G Ahava Rabbah

D Ahava Rabbah

PB2

G Mi Sheberach

サンドラーのブロイゲス・タンツの B セクションの PB1 と PB2 では、ともに M2 の 3 回連続が{A}{A}{A}形式を作る。PB1 では M2 が同音高反復し、3 回目の拡張・変形により、旋律の音高が上がり、D アハヴァ・ラボ旋法で終止する。PB1 で反復される M1 は旋法が不明瞭であったが、それが 3 回目の出現時の変形で D アハヴァ・ラボ旋法に終止する

ことで一時的に旋律が落ち着く印象を生み出している。

PB2 では、3 回目の拡張・変形により、それまで第 7 音で終わっていた M2 を終止音へ導き、PB1 同様に旋律が落ち着く印象を生み出している。

例6) ホフマンのミツヴァ・タンツ (C セクション)

(G Adonoy Moloch)

ホフマンのミツヴァ・タンツの C セクションの PC2 では、M9 の 3 回連続が{A}{A}{A}形式を作る。この{A}{A}{A}形式では、M9 が同音高で反復し、3 回目で音進行と、強勢の置かれる音に変化する。すなわち M9 の跳躍 4 度上行 (A4-D5) が順次進行に変わり、それまで D5 音に置かれていたアクセントが C5 音へ移っている。これらの変形により 3 回目では音進行が緩やかになり、第 3 音 (B4) に向けて終止する落ち着いた印象が生み出されていると考えられる。

例7) ホフマンのフン・デル・フペ (A セクション)

G# Mogen Ovos

ホフマンのフン・デル・フペの A セクションの PA1 では、M1 の 3 回連続が{A}{A}{A}形式を作る。この M1 は 3 度ずつ上で上行反復し大きな旋律の上行を作るが、3 回目の拡張・変形により、旋律の動きの方向を上行から水平へと変える。

以上、{A}{A}{A}形式のモチーフ反復は、

- 1) 「3 回目で音域を（上または下に）拡大し発展する」、
- 2) 「3 回目で反復モチーフと逆の動きを出現させ対照性を作る」、
- 3) 「3 回目でモチーフの凝縮形を 2 回連続し、旋律の前進力をつける」、という三つの構造的意味を持つと考えられる。

4-2-2-2-3 {A}{A}{A}{A}形式のモチーフ反復がフレーズを構成するパターン

{A}{A}{A}{A}形式のモチーフ反復に比べ、同じモチーフが 4 回連続する{A}{A}{A}{A}形式のモチーフ反復は稀である。分析対象曲では 1 例のみ存在する。

例8) サンドラーのブロイゲス・タンツ (E セクション)

PE1

G Mogen Ovov D Ahava Rabbah

サンドラーのブロイゲス・タンツの E セクションのフレーズ反復は前述したが、PE1 では M6 の 4 回連続が{A}{A}{A}{A}形式を作る。この{A}{A}{A}{A}形式では、M6 は 2 度上、3 度下、3 度下と音高を変化して反復される。この反復されるモチーフ (M6) は穏やかな波形の旋律を持っている。この反復では M6 が 3 度ずつ音高を下げながら反復してモチーフの印象を保ったままで下行形の旋律を作っている。

第 3 節 旋律素材の繰り返しについての考察

分析対象曲の旋律では、フレーズやモチーフ、モチーフ要素という旋律素材が連続して繰り返される他、セクション間などの離れた位置で旋律素材が繰り返される場合がある。今回の調査対象曲でもモチーフやモチーフ要素の離れた位置での繰り返し（以下、「繰り返し」と表記する）が多く確認され、そのパターンが、旋律構造の上で意味を持つと考えられる。これらの反復は様式が多様であり、一概にまとめるのは難しいが、ここでその事例についての考察を行う。

一般的に、分析対象曲の中でみられた繰り返しは、

- 1) 終止における旋律素材の繰返し
 - 2) その他の部分での旋律素材の繰返し、の二つに分けられる。
- 1)、2) の繰返しは共に、異なるセクション間の統一性や再帰性を生む役割を果たしていると考えられる。2)の繰返しの中には、他のセクションで出現し、新たな旋律を生み出す因子となる場合がある。

第1項 終止における旋律素材の繰返し

この繰返しは、表 4-2-1 に示したように、分析対象曲 14 曲（演奏）のうち 9 曲で見られる。この繰返しはすべてのジャンルで万遍なく出現しており、ジャンルに関わらず多くの曲で見られる特徴であるといえる。以下に事例を示す。

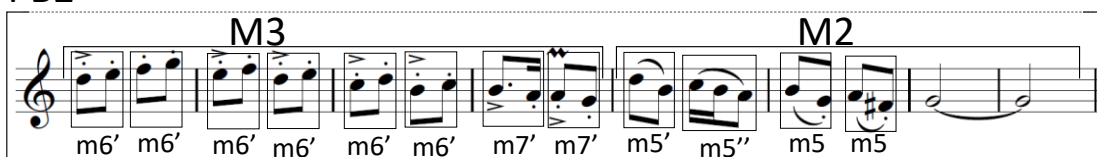
例 1) レイボヴィッツのマーズル・トーヴにおける繰返し

レイボヴィッツのマーズル・トーヴでは全セクションに同じ終止モチーフが出現する。

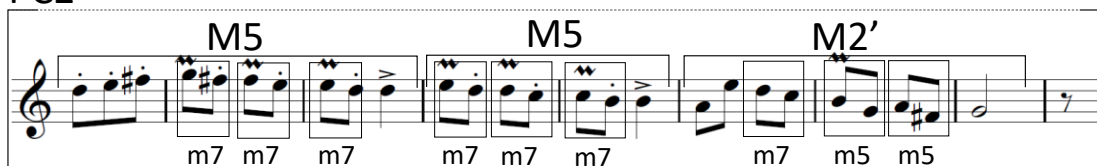
PA2



PB2



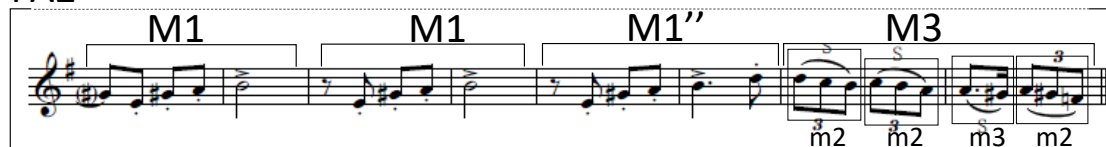
PC2



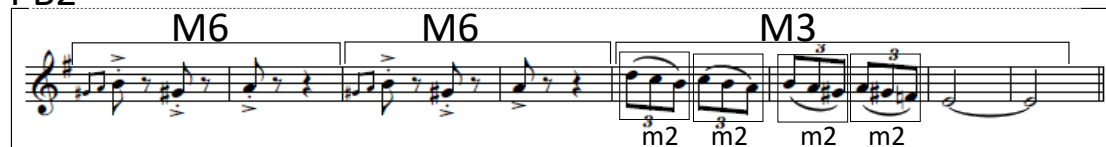
例 2) エレンクリッグのフン・デル・フペ

エレンクリッグのフン・デル・フペも全セクションに同じ終止モチーフが出現している。

PA2



PB2



PC1



PC2



第2項 その他の部分での旋律素材の繰返し

カデンツ以外に出現する繰返しは 10 例が見られる。この事例を以下に内容を示す。必要に応じて譜例を示す。

例 1) レイボヴィッツのマーズル・トーヴ

レイボヴィッツのマーズル・トーヴでは A セクションの M1' に含まれるモチーフ要素 : m4 が B セクションの M4 で 2 回連続して出現する。

例 2) シュワルツのマーズル・トーヴ

PA5



PB1



シュワルツのマーズル・トーヴでは A セクションの終止フレーズ PA5 に含まれる M7 が、

音価を縮小して、C セクションの終止モチーフ M12 に含まれるモチーフ要素：m7 として再出現する。またこの m7 は B セクションの下行モチーフ：M8 を構成するモチーフ要素：m7 として連続して出現する。

例 3) カンデルのフン・デル・フペ

PA1

M1 M2 M2'

m1 m2 m3 m3 m3 m4

PA2

M1 M3

m1 m2 m5 m6

Signal

m5 m5 m5 m5 m5 m5

PB1

M6 M6'

m6 m8 m6 m9

PB2

M6 M7

m6 m8 m10 m11

カンデルのフン・デル・フペでは A セクションの M3 を構成するモチーフ要素：m5 と m6 のうち、m5 は B セクション冒頭のシグナルで連続して出現する。また m6 は B セクションの基本モチーフ M6 を形成する要素として再出現する。

例 4) シュライヤーのミツヴァ・タンツ

PA1

M1 M2 M3

PA2

M1 M2 M3

PB1

M2 M4 M3

m1 m1 m1 m1

PB2

M2 M4' M3

m1

シュライヤーのミツヴァ・タンツでは、A セクションのモチーフ M2 と M3 が B セクショ

ンで再出現し、M4 と組み合わせたり新しい旋律の動きを作る。また B セクションの M2 と、C セクションの M7' の逆行形が B' セクションで引き継がれ、二つが組み合わせることで新しい旋律の動きを作る。このように A セクションのモチーフ要素が、B や B' セクションで引き継がれ、C セクションのモチーフが逆行形で B' セクションに出現することで、セクション間の連鎖を生んでいるといえる。

例 5) ホフマンのミツヴァ・タンツ

ホフマンのミツヴァ・タンツでは、A セクションの M1 の動き (E4-B3-E4-G4) が、B セクションの PB1 において逆行形 (G4-E4-B3-E4) で出現している。また A セクションの旋律要素 m5 は B セクションで M6 として再出現する。さらに B セクションの M3 を構成する m6 と m7 は前後逆になり、C セクションの M8 において再出現する。

シュワルツのミツヴァ・タンツでは、A セクションの M1 は B セクションの終止部分に再出現する。この再出現は A セクションへの再帰性を生む。

例 6) サンドラーのブロイゲス・タンツ

サンドラーのブロイゲス・タンツでは A セクションのモチーフ M1" に現れるモチーフ要素 : m1 と m2 は B セクションで M2 として再出現し、連続的に現れる。この M2 は C セクションで M4 として再出現する。また D セクションのモチーフ要素 m6 の連続は F セクションにも再出現する。

例 7) カンデルのブロイゲス・タンツ

The image displays musical notation for 'Candel's Broiges-Tanz' across nine sections: PA1, PA2, PC1, PC2, PD1, PD2, PE1, PE2, and PF. Each section contains motifs (M1-M11) and elements (m1-m11). Circles highlight recurring motifs: m2 in PA1, PC1, PD1, PE1, and PF; m3 in PA1, PC1, PD1, and PF; m3' in PC1, PD1, and PE1; m2' in PA2; m2'' in PE2; and m1' in PF. The notation includes treble clefs, key signatures, and various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

カンデルのブロイゲス・タンツでは、A セクションの M1 を構成するモチーフ要素 : m1 が、D セクションと F セクションに再出現する。また M1 を形成するモチーフ要素 : m2 は C セクションと F セクションで再出現する。この m2 と、M2 を構成するモチーフ要素 : m3 が組み合わさり、D セクションと E セクションで再出現する。さらに、m3 は C セクションの冒頭モチーフ M5 で再出現し、また A セクションの M2 を構成するモチーフ要素 : m4 は E と F セクションで再出現する。このように A セクションを構成するモチーフ要素が、続くセクションで再出現することによりセクション間に連鎖を生んでいるといえる。

例 8) タラスのブロイゲス・タンツ

タラスのブロイゲス・タンツでは A セクションの PA1 や PA2 に含まれる M2 が終止フレーズの PA4 で現れると共に、B セクションの PB2 でも再出現する。また A セクション

の PA4 で現れる M5 は C セクションでリズムを変形した形 (M5') で再出現する。

第3項 モチーフ要素レベルにおける反復パターン

フレーズやモチーフのレベルだけではなく、モチーフ要素の下行反復や上行反復もまた、旋律の下行形や上行形を作る手段として多く用いられている。モチーフ要素の反復パターンについては第1節、第3項の3)ですでに述べた。ここでは第1節で指摘した出現のパターンに基づき、旋律の中でのモチーフ要素の反復のパターンをより細かく考察する。

4-3-3-1 下行要素の下行反復パターン

下行要素の下行反復パターンには、(1) 3度下行要素の2度下での下行反復、と(2) 3度下行要素の3度下での下行反復、(3) 3度順次下行要素の4度下での反復、4) 2度下行要素の2度下での下行反復、がある。各パターンについて以下に述べる。

(1) 3度下行要素の2度下での下行反復

(1) には①3度跳躍下行要素によるもの、②3度順次下行要素によるもの、③「2度下行の2回連続」から成る3度下行要素によるもの、がある。

①3度跳躍下行要素

このパターンは、レイボヴィッツのマーズル・トーヴの A、B セクションの終止部分と、ホフマンのフン・デル・フペの C セクションのフレーズの前半に現れる。これらはどちらも反復により7度下まで下行する。下の譜 4-3-1 はレイボヴィッツのマーズル・トーヴの A セクションに現れる例である。

譜 4-3-1 レイボヴィッツのマーズル・トーヴの A セクション (一部)



②3 度順次下行要素によるもの

このパターンは、エレンクリッグのフン・デル・フペの A、B、C セクションの終止部分、また同曲の A セクションの第 1 フレーズ (PA1) の終わり、そしてカンドルのフン・デル・フペの A セクションの第 1、3 フレーズ (PA1、PA3) の終止部分に現れる。下の譜 4-3-2 はエレンクリッグのフン・デル・フペの A セクションの終止部分に現れる例である。

譜 4-3-2 エレンクリッグのフン・デル・フペの A セクション (一部)



③「2 度下行の 2 回連続」から成る 3 度下行要素によるもの

このパターンは 3 度下行が 2 度下行の 2 回連続から成る要素の下行反復である。このパターンに属するのは、エレンクリッグのフン・デル・フペの C セクションの第 1 フレーズ (PC1) の終わり、またホフマンのフン・デル・フペの B、C セクションの終止部分に現れる。これら三つの例はすべて 1 回反復され大きな 5 度の下行を作る。下の譜 4-3-3 はホフマンのフン・デル・フペの B セクションに現れる例である。

譜 4-3-3 ホフマンのフン・デル・フペの B セクション (一部)



(2) 3 度下行要素の 3 度下での下行反復

このパターンは、3 度順次下行要素を 3 度下で反復するものである。このパターンは、カンドルのフン・デル・フペの A セクションの第 1、3 フレーズ (PA1、PA3) の終わり、シュワルツのマーズル・トーヴの B セクションの終わり (セクション反復時はなし)、カンドルのマーズル・トーヴの A、B セクションの終止部分、シュワルツのマーズル・トーヴの C セクションの第 1、2 フレーズ (PC1、PC2) の前半において見られる。下の譜 4-3-4 はカンドルのフン・デル・フペの A セクション PA1 と PA3 に現れる例である。

譜 4-3-4 カンデルのフン・デル・フペの A セクション (一部)



(3) 3 度順次下行要素の 4 度下での反復

このパターンは、カンデルのフン・デル・フペの A セクションの終止部分に現れる。このセクションでは 2) から 3) のパターンに変化することで、終止部分で更にダイナミックな動きを作っている。下の譜 4-3-5 はカンデルのフン・デル・フペの A セクションの終止部分に現れる例を示している。

譜 4-3-5 カンデルのフン・デル・フペの A セクション (一部)



(4) 2 度下行要素の 2 度下での下行反復

2 度下行要素の 2 度下での下行反復にはレイボヴィッツのマーズル・トーヴの C セクションの第 1、2 フレーズ (PC1 と PC2) の前半に現れる、2 度下行要素の 3 回反復のパターンと、シュワルツのマーズル・トーヴの B セクションに現れる、「2 度上行+3 度下行」の下行要素を反復するパターンがある。

譜 4-3-6 レイボヴィッツのマーズル・トーヴの C セクション (一部)



譜 4-3-7 シュワルツのマーズル・トーヴの B セクション (一部)



4-3-3-2 下行要素の同音高反復

下行要素が同音高で反復される例は、レイボヴィッツの B セクション、シュライヤーの B セクション、カンデルの C セクション、サンドラーの D と F セクション、タラスのカレ・バゼツンの、6 例がみられた。

4-3-3-3 水平要素の下行反復

水平要素の下行反復は下行要素の反復に比べ、より緩やかな勾配の下行を形成する。このパターンには、シュワルツのマーズル・トーヴとホフマンのミツヴァ・タンツの A セクション、またレイボヴィッツの B セクションの第 1 フレーズ冒頭に現れる、①下凸の形の水平要素の下行反復と、シュワルツのミツヴァ・タンツの A セクションとホフマンのミツヴァ・タンツの B セクションに現れる、②上凸の水平要素の下行反復が存在する。どちらの場合も反復によって、大きな下行を作ると共に下方へ向かう勢いを強めている。下の譜 4-3-8、4-3-9 はシュワルツのミツヴァ・タンツの C セクションと A セクションそれぞれの例を示している。

譜 4-3-8 シュワルツのミツヴァ・タンツの A セクション（一部）



譜 4-3-9 シュワルツのミツヴァ・タンツの C セクション（一部）



4-3-3-3 水平要素の水平反復

このパターンはホフマンのフン・デル・フペの B セクションの第 1 フレーズに現れる。分散和音による要素が 4 回反復される。

譜 4-3-10 ホフマンのフン・デル・フペの B セクション（一部）



4-3-3-4 上行要素の下行反復

上行要素の下行反復はレイボヴィッツのマーズル・トーヴの B セクションの第 2 フレーズに現れる。大きな下行の流れの中で、上行の動きを繰り返し、ブレーキをかけるような印象を生みだしている。

譜 4-3-11 レイボヴィッツのマーズル・トーヴの B セクション (一部)



4-3-3-5 上行要素の上行反復

上行のモチーフ要素の上行反復は、シュワルツのマーズル・トーヴとホフマンのフン・デル・フペに現れる。シュワルツのマーズル・トーヴの B セクションの第 1, 2 フレーズ (PB1、PB2) 前半では、2 度上行の要素が 3 度上で反復されることにより、大きな上行を作ると共に、上行へ向かう勢いを増大させている。

またホフマンのフン・デル・フペでは「3 度上行+2 度下行」の要素が 2 度上で反復され、大きな上行を作ると共に、段階的にゆっくりと前進する印象が生み出される。

譜 4-3-12 シュワルツのマーズル・トーヴの B セクション (一部)



譜 4-3-13 ホフマンのフン・デル・フペの A セクション (一部)



第4節 ジャンルと反復についての考察

今回取り上げた五つのジャンル（演奏の場面）と反復の出現や形態のパターンとの間の関係について述べる。

本研究では結婚式のいくつかの特定の場面で演奏される／演奏されることを想定した曲（演奏）を分析対象に選んだ。「マーズル・トーヴ」「フン・デル・フペ」「ミツヴァ・タンツ」の三つの音楽は結婚式において、「喜び」「祝いの気持ち」が共有される場面で演奏される。そしてこれらの音楽は人々を喜ばせるという「意図」を持った音楽である。その一方でブロイゲス・タンツは2人の母親の間の「対立」と「和解」を表現する音楽である。さらにカレ・バゼツンは花嫁を悲しませ、泣かせるという「意図」を持った音楽である。

これらのジャンルの違いによる曲（演奏）の違いは、旋律線の形状と反復の様式にも大いに関係していると思われる。そこで、この二つの視点から分析結果を整理する。

旋律線の形状についてのジャンル毎の比較

第3章のセクションの分析で明らかにしたように、各ジャンルは、その旋律線の形状について、明確な特徴を持つ。マーズル・トーヴとフン・デル・フペではAセクションが山形（全体、繰返し共に）で作られている。またフン・デル・フペは三つのセクションがそれぞれ対照的な旋律線を持つ。Aセクションの山形に対して、BとCセクションでは下行が支配的なセクション、または波形のセクションとなっている。

マーズル・トーヴでもセクション間の対照性が大きい。シュワルツの曲では3セクション間で旋律線の動きが明確に異なる。またレイボヴィッツとカンドルの曲（演奏）は二つの異なる旋律線の動きを持っている。まずレイボヴィッツは山形のAセクションに対して、BとCセクションが下行を中心とする動きとなっている。またカンドルの曲は二つのセクション間で「平行関係」にある旋法へ転旋し、明／暗の対照を作っている。

ミツヴァ・タンツでは曲全体が波形の旋律線に支配されている。ブロイゲス・タンツの曲は複数の場면을表現する曲もあるが、対立を示すセクションでは一般に下行形の動きが支配的である。またミツヴァ・タンツの大きな特徴としてはA、B、Cとセクションが移るにつれ、その音域が拡大し、旋律の動きが徐々にダイナミックになるという傾向がみられる。

更にカレ・バゼツンの2曲の旋律線は、山形の動きを何度も繰り返している。また大きな特徴としてミツヴァ・タンツはA、B、Cとセクションが移るにつれ、その音域が拡大

し、旋律の動きが徐々にダイナミックになっているという傾向がある。

反復の出現頻度とパターンについてのジャンル毎の比較

フレーズ、モチーフ、モチーフ要素の反復の分布について比較する。

マーズル・トーヴは、分析対象曲の5ジャンルのうち、反復の出現数が最も多い。特にフレーズの反復とモチーフ要素の反復は3曲のすべてのセクションに出現している。モチーフ要素の反復では下行要素で下行反復するパターンが非常に多く、シュワルツのAセクションを除きすべてのセクションで現れる。更に終止部分における旋律素材の繰返し、ほぼすべてのセクションでみられる。

フン・デル・フペはマーズル・トーヴに次いで反復の出現数が多い。フレーズレベルの反復は9セクション中7セクションに現れ、モチーフ要素の反復も9例中7セクションに現れている。ただしマーズル・トーヴと異なり、モチーフレベルの反復が9セクション中7セクションに現れており、出現数が多い。反復の形式ではマーズル・トーヴ同様、フン・デル・フペでは終止部分における素材の繰返しと、下行要素の下行反復が多く現れる。

一方、ミツヴァ・タンツはマーズル・トーヴとフン・デル・フペに比べ、全体的に反復の出現数が少ない。また曲によって異なる反復の傾向が見られる。例えばシュライヤーの曲は前4セクションがすべてフレーズの反復を中心に構成される。シュワルツの曲ではモチーフの反復がすべてのセクションに現れる。またホフマンの曲ではAとCセクションがモチーフの反復で構成される一方、Bセクションはフレーズの反復とフレーズ要素の反復を中心に構成されている。だがミツヴァ・タンツの3曲に共通するのは、反復される旋律素材自体が、一方向へ向かう（直線的な上行や下行）のではなく、常に上下する波形の動きを持っており、その反復によって、揺れ動くような印象の旋律を作っている。その例として、モチーフ要素レベルでは、（下行要素ではなく）水平要素の下行反復がみられることが挙げられる。

ブロイゲス・タンツではモチーフ要素の反復が少なく、フレーズやモチーフの反復が多い。またミツヴァ・タンツ同様、曲により異なる反復の傾向がみられる。例えばサンドラーの曲では（不信感の部分である）Dセクションに出現する反復は不安定な状態による緊張感を高めるという効果を持つ一方で、（和解の部分である）Fセクションの反復は、変化によって旋律の前進を促す効果を持つ。またFセクションの別の冒頭で現れる4度上行反復は上行形の旋律線を作り、高音域へ向けた高揚感を生む。一方、タラスの曲では二つの

異なる楽器による旋律が対比的に現れる構成になっており、また特に C セクションではそれぞれが自分の主張を畳みかけるようなフレーズ反復が現れている。

カレ・バゼツンの 2 曲は、フレーズの反復によって構成される。そしてあるフレーズが前半部分の動きや旋律の輪郭を保ちながら、徐々に変化をつけていくことにより、悲しみの情感の強まりを表現している。またモチーフやモチーフ要素の反復が不安感や緊迫感を生む効果を持っている。

このように旋律線の形状と反復のパターンはジャンル間で明らかな差があるといえる。

結論

本研究では、「旋律がモチーフやフレーズの集合で構成されている」という従来の考え方を引き継ぎ、セクション、フレーズ、モチーフという複数の構造レベルの反復という観点からそのクレズマー音楽の旋律構造を分析、考察した。そして以下の項目について明らかにし、クレズマー音楽の旋律構造における、旋律素材の反復の意味を示した。

- 1) クレズマー音楽の旋律においては、その大部分で旋律素材の反復が見られる。
- 2) 反復は四つの構造レベル、すなわちセクション、フレーズ、モチーフ、モチーフ要素において多数かつ多層的に存在し、そこには幾つかのパターンが存在する。
- 3) 旋律素材の反復は、単に反復される旋律素材の動きを強調するだけではなく、旋律内の緊張感の高まりと解放、躍動感の創出、旋律の流れの停滞と解消などの上で、重要な役割を果たしている。
- 4) 反復は多くの場合、音高変化、旋律の部分的な変形などの多様な変化を伴って現れる。それらの変化においても幾つかのパターンが存在する。
- 5) いくつかのセクションにおいては、異なる構造レベルの反復が重なり合うことによって、その旋律の運動性や性格が生み出されている。
- 6) いくつかの曲においては、同一曲内の異なるセクションの間で、同一の旋律素材（モチーフまたはモチーフ要素）を繰り返すことで、曲内の統一感が醸成されている。
- 7) ジャンル（演奏の場面）と用いられる旋律素材と反復のパターンの間には相関がある。

今後の課題として、他の民族音楽、ロマやアラブ、トルコ音楽の旋律との比較により、クレズマー音楽の反復現象との類似や差異をみていく。そしてクレズマー音楽の旋律に見られる反復において、それらの音楽や演奏習慣との影響関係を探っていく。

参考文献

文献資料

- Alpert, Michael. "All my life a musician: Ben Bayzler, a European klezmer in America" In *American Klezmer: its Roots and Offshoots*. Edited by Slobin, Mark. Berkeley: University of California Press, 2001, pp.73-83.
- An-ski, S. *Dos yidishe etnografishe program: Ershte teyl, Der mentsh*. St. Petersburg, 1914.
- Baade, Christina. "Jewzak and Heavy Shtetl: Constructing Ethnic Identity and Asserting Authenticity in the New-Klezmer Movement," *Monatshefte*, Vol. 90, No. 2, University of Wisconsin Press, 1998, pp. 208-219.
- Benjamin Krakauer, *Globalization and the emergence of individualized idiom: A case study of Andy Statman*, M.A. dissertation. USA-Massachusetts: Tufts University, 2010.
- Beregovski, Moshe. "Yidishe instrumentalishe folksmuzik." In *Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, edited and translated by Mark Slobin. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1982. Reprinted 2000, Syracuse University Press.
- Beregovski, Moshe. *Evreiskaia narodnaia instrumental'naia muzyka*, ed. Max Golden, Moscow: Sovetskii kompozitor, 1987.
- Beregovski, Moshe. *Jewish Instrumental Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*. Edited and translated by Mark Slobin, Robert Rothstein, and Michael Alpert, Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 2001.
- Beregovski, Moshe. *Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*. Edited by Mark Slobin, Syracuse University Press, 2000.
- Bik, Moshe. *Klezmorim-be-Orgeev*. Haifa: Publications of the Haifa Music Museum and Library, 1964.
- Blajchman, Lisa Miller. *Exploring one's roots: Integrating Klezmer and other world music into the western compositional palette*, M.A dissertation. Canada: York University, 2007.
- Bohlman, Philip V. *World Music: A very short introduction*. Oxford University Press, 2002.
- Braun, Joachim. "The Jews and the Jewish Idiom in Soviet Music." 1964. In *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*. (Kassel: Bärenreiter), pp.407-409.
- Braun, Joachim. "The unpublished Volumes of Moshe Beregovski's Jewish Musical Folklore," *Israel Studies in Musicology*, vol.4, pp.133-136, 1987.

- Braun, Joachim. *On Jewish Music: Past and Present*. Peter Lang Publishing, 2006.
- Feldman, Walter Zev. "Bulgareasca / Bulgarish / Bulgar: The Transformantion of a Klezmer Dance Genre." in *Ethnomusicology*, 38-1. 1994, pp.1-35.
- Feldman, Walter Zev. "Jewish-American music, 3(i): Secular, folk music" In *The New Grove Dictionary of American Music* vol.2.
- Feldman, Walter Zev. "Music: Traditional and instrumental Music" In *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Vol.2. New Haven : Yale University Press, 2008, pp.1225-1228.
- Feldman, Walter Zev. "Jewish music, IV, 3(ii): Non-liturgical instrumental music: Klezmer" In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. pp.81-90.
- Freedman, Jonathan. *Klezmer America: Jewishness, Ethnicity, Modernity*. (Columbia University Press, 2009)
- Friedhaber, Zvi. "Dance in Judaism in the Middle Ages and the Renaissance." In *Physical Education and Sport in the Jewish History and Culture Proceedings*. Tel Aviv: Wingate Institute, pp.47-52. 1981. *Dance among the Jewish People*. Tel Aviv: Wingate Institute. 1984.
- "The Dance with the Separating Kerchief." *Dance Research Journal*, 17/2 and 18/1, 1985-1986, pp.65-69.
- Goldin, Max. *On Musical Connections between Jews and the Neighboring Peoples of Eastern and Western Europe*, ed. and trans. Robert A. Rothstein, Amherst: University of Massachusetts, 1989.
- Gruder, Ruth Ellen. *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*, Chapter 9: Making and Remaking Jewish Music, pp.183-199, chapter 10: Klezmer in Germany, pp.200-224, and chapter 11: Whose Music? 2002, pp.225-234.
- Horowitz, Joshua. "The Klezmer Freygish Shteyger: Mode, Sub-Mode and Modal Progression". Manuscript pending publication. 1993. <http://www.budowitz.com/Budowitz/Essays.html> (2014/09/30 アクセス)
- Idelsohn, Abraham Zebi. *Jewish Music: Its Historical Development*. Schocken Books: New York. 1967.
- Isaschar, Fater. *Yidishe music in Poyln tsvishn beyde velt-mikhomes*. Tel-Aviv: Veltfederatsye fun poylishe yidn. 1970.
- Jacobson, Marion. "Newish, Not Jewish: A Tale of Two Bands," In *American Klezmer: its Roots and Offshoots*. Edited by Mark Slobin. Berkeley: University of California Press, 2001.

- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Sounds of Sensibility" *Judaism*, 47 (1), 1998, pp.49-78.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Weddings" In *the YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*.
<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Weddings> (2013/8/28 アクセス)
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Wedding" In *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*.
<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Weddings> (2014/2/14 アクセス)
- Kotik, Yekhezkel. *Journey to a Nineteenth-Century Shtetl: The memoirs of Yekhezkel Kotik*, ed. David Assaf. Detroit, 2002.
- Laiterbach, Jacob Z. „The Ceremony of Breaking a Glass at Weddings.“ in *Studies in Jewish Law, Custom, and Folklore*, pp.1-29. NY: 1970.
- Landau, Alfred. "Zur russisch-jüdischen 'Klesmer'ssprache.'" *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 43, 1913, pp. 143-149.
- Loeffler, James. *Lexicon of Klezmer Terminology/Index of Klezmer Genres*. Jerusalem: Jewish Music Research Centre. 1997.
- London, Frank. "An Insider's View: How We Travelled from Obscurity to the Klezmer Establishment in Twenty Years." In *American Klezmer: its Roots and Offshoots*. Edited by Mark Slobin. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Mazor, Yaakov. and Andre Hajdu, "The Hasidic *Dance-Niggûn* : A Study Collection and its Classificatory Analysis" in Yuval: Studies of Jewish Music Research Centre, vol.3, pp.136-266, 1974.
- Netsky, Hankus. "American Klezmer: a Brief History." In *American Klezmer : its Roots and Offshoots*, pp187-205. Edited by Mark Slobin. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Netsky, Hankus. "The Evolution of Philadelphia's Russian Sher Medley." In *The Art of Being Jewish in Modern Times*, ed. Barbara Kirshenblatt-Gimblett and Jonathan Karp. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008.
- Netsky, Hankus. *Klezmer: Music and community in 20th century Jewish Philadelphia*. Ph.D. Dissertation. USA, Connecticut: Wesleyan University, 2004.
- Ottens, Rita, and Joel Rubin. *Klezmer-Musik*. München : Bärenreiter, 1999.
- Ottens, Rita. and Joel Rubin. "The Sounds of the Vanishing World": The German Klezmer Movement as a Racial Discourse," 2002.
http://csumc.wisc.edu/mki/Resources/Online_Papers/MusicConfPapers/Ottens-RubinPaper.pdf(

2014/9/18 アクセス)

- Rivkind, Isaac. *Klezmorim: perek bi-toldot ha-omanut ha-'amamit : biqoret ye-tosefet pirke hayai, Jewish Folk Musicians: A Study in Cultural History*), NY: Futuro Press, 1960.
- Rogovoy, Seth. *The Essential Klezmer*. New York : Algonquin Books of Chapel Hill, 2000.
- Rubin, Joel Edward. *The art of the klezmer: Improvisation and ornamentation in the commercial recordings of New York clarinetists Naftule Brandwein and Dave Tarras, 1922-1929*, Ph.D. from City University, London, 2001.
- Sapoznik, Henry. "KlezKamp and the Rise of Yiddish Cultural Literacy" in *American Klezmer: its Roots and Offshoots*. Edited by Mark Slobin. Berkeley: University of California Press, 2001, pp174-186.
- Sapoznik, Henry. *Klezmer!: Jewish Music from Old World to Our World*. (1st ed., 1999), 2nd ed. New York: Schirmer Trade Books, 2006.
- Sapoznik, Henry. and Pete Sokolow, *The Compleat klezmer*. Cederhurst, N.Y.: Tara Publications, 1987.
- Saxonberg, Steven, and Magdalena Waligórska. "Klezmer in Krakow: Kitsch, or Catharsis for Poles?" *Ethnomusicology* 50:3, 2006, pp.433-451.
- Schauss, Hayyim. *The Lifetime of a Jew throughout the Age of Jewish History*, Cincinnati, 1950.
- Slobin, Mark. "Introduction." In *American Klezmer : its Roots and Offshoots*, pp.1-8. Edited by Mark Slobin. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Slobin, Mark. *American Klezmer: its Roots and Offshoots*. Berkeley: University of California Press, 2001,
- Slobin, Mark. *Fiddler on the Move: Exploring the klezmer world*. UK: Oxford University Press Oxford, 2000.
- Slobin, Mark. "Klezmer Music: An American Ethnic Genre." In *Yearbook for Traditional Music* Vol.16, 1984, pp. 34-41.
- Slobin, Mark. *Tenement Songs: The Popular Music of the Jewish Immigrants*. Urbana : University of Illinois Press, 1982.
- Spottswood, Richard K. *Ethnic Mousic on Records: a discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893 to 1942*. vol. 3, 1990.
- Strom, Yale. *The Book of Klezmer : the History, the Music, the Folklore*. Chicago : A Cappella Books, 2002.

- Stuschewsky, Joachim. *Ha-Klezmorim; Toldotehem, orah-ḥayehem yi-yetsirotehem (Klezmorim: History, Folklore, Compositions)*. Jerusalem: Mosad Bialik Institute, 1959.
- Svigals, Alicia. “Why We Do This Anyway: Klezmer as Jewish Youth Subculture” In *American Klezmer : its Roots and Offshoots*, pp.1-8. Edited by Mark Slobin. Berkeley: University of California Press, 2001, pp.211-219.
- Weissenberg, Samuel. “Die ‘Klesmer’sprache,” *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 43 (1913):127-142.
- Weissenberg, Samuel. “Eine jüdische Hochzeit in Südrussland. (A Jewish Wedding in South Russia)” In *Mitteilungen zur jüdischen Volkskunde*, 1905, pp.59-74.
- Wood, Abigail. (De)constructing Yiddishland: Solomon and SoCalled’s “HipHop Khasene”, *Ethnomusicology Forum* Vol. 16, No. 2, 2007, pp. 243-270.
- Wood, Abigail. “The Multiple Voices of American Klezmer.” *Journal of the Society for American Music*, 1 (3), 2007, pp.367-392.
- アニコー、プレプク 『ロシア、中・東欧ユダヤ民族史』、寺尾信昭訳、彩流社、2004 年。
- 伊東信宏 『中東欧音楽の回路—ロマ・クレズマー・20 世紀の前衛』、岩波書店、2009 年。
- 上田和夫 『ユダヤ人』 講談社現代新書、1986 年。
- 上田和夫 『イディッシュ文化 東欧ユダヤ人のこころの遺産』 三省堂、1996 年。
- 黒田晴之 『クレズマーの文化史』 人文書院、2011 年。
- シーグフリード、アンドレ 『ユダヤの民と宗教：イスラエルの道』 (Siegfried, André *Les voies d’Israel*, 1958) 鈴木一郎訳、東京：岩波新書、1967 年。
- 野村達朗 『ユダヤ移民のニューヨーク：移民の生活と労働の世界』 (世界歴史 19、岩波講座)、東京：山川出版社、1995 年。
- パワーズ、ハロルド S. 項目「旋法」 (Powers, Harold S. “Mode”, In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed.) 東川清一訳、『ニューグロヴ音楽大事典』、東京：平凡社、1996 年、510～531 頁。
- ロス、シーセル 『ユダヤ人の歴史』 (Cecil Roth. *History of the Jews*, 1954) 長谷川真, 安積鋭二訳、東京：みすず書房、1966 年。

録音資料

- “A Mitzve Tenzel.” I • J • Hochman’s Yiddische Orchestra, *Klezmer Music: Early Yiddish Instrumental Music: 1908-1927*. Arhoolie Productions: CD-7034 (CD), track 22. Original recorded in 1921, CD released in 1997.
- “Broiges Tanz.” Perez Sandler’s Orchestra. Vocalion :13004 (SP), side 1. Recorded in 1923. (The National Library of Israel に所蔵)
(http://aleph.nli.org.il/F/RP8TD5S1IG2227AEXEAU6M7UV2J7D1ETPFJDKSL7PTVKV8MBSH-02510?func=find-b&request=003420137&find_code=SYS&local_base=NNL01&pds_handle=GUEST)
- “Broiges Tanz.” Abe Ellstein Orchestra. *Spiel Klezmer: Master of Klezmer music, vol.3*. Global Village Music (CD), track: 3. Original recorded in 1940, CD released in 2009.
- “Der Broiges Tanz.” Harry Kandel’s Orchestra. *Harry Kandel Odesser Bulgarish: Master of Klezmer Music, Vol.4*. track:7. Global Village Music (CD), track: 7. Original Recorded in 1921, CD released in 2010.
- “Dovid’l Bazetzt Die Kalleh (Little David Seats The Bride).” Dave Tarras. *Abe Schwartz: The Klezmer King*. Columbia/Legacy: CK 86321 (CD), track: 6. Original recorded in 1926, CD released in 2002.
- “Fin Der Chipec.” I. J. Hochman’s Yiddisher Orchestra. *Fun Der Khupe: Master of Klezmer Music*. Global Village Music: C114 (CD), track:3. Original recorded in 1918, CD released 1993.
- “Fon der choope.” Abe Elenkrig's Yidishe Orchestra. *Klezmer Pioneers: European and American Recordings 1905-1952*. Rounder Records: CD 1089 (CD), track:3. Original recorded in 1913, CD released in 1993.
- “Freylekhs Fun Der Khupe (Freylekhs from the Wedding Canopy)” Klezmer Music 1910-1942 Recordings from the YIVO Archives, Smithsonian Folkways Recordings: FSS34021 (CD), track:5. Original recorded in 1917.
- “Kalle Bezetzns Un A Freilachs.” Joseph Cherniavsky and His Yiddish-American Jazz Band. *Klezmer Pioneers: European and American Recordings 1905-1952*. Rounder Records: CD 1089 (CD), track: 9. Original recorded in 1925, CD released in 1993.

“Khosn Kale Mazel Tov (Congratulations, Bride and Groom).“ Harry Kandel’s Orchestra. *Russian Sher*. Global Village:CD128 (CD), track 9. Original recorded in 1921, CD released in 1991.

“Mazel Tov“ Max Leibowitz’s Jewish Orchestra. Emerson: 13106. Recorded in 1920. Florida Atlantic University Library 内 Judaica Sound Archives に所蔵。
(<http://faujsa.fau.edu/jsa/home.php> 2014/09/30 アクセス)

“Mazel Tov“ Abe Schwartz’ Yiddish Orchestra, *Master of Klezmer Music, Vol.1 (The First Recordings 1917)*. Global Village Music, track:13. Original recorded in 1917, CD released in 1995.

“Mit Der Kalle Tanzen (Dancing with the Bride).“ Art Shryer’s Modern Jewish Orchestra. *Klezmer Pioneers: European and American Recordings 1905-1952*. Rounder Records: CD 1089 (CD), track:21. Original recorded in 1924, CD released in 1993.

“Mitzvoh Tanz, Mit Der Kaleh.” Abe Schwartz’ Yiddisher Orchestra. *Master of Klezmer Music, Vol.1 (The First Recordings 1917)*. Global Village Music, track:12. Original recorded in , CD released in 1995.

謝辞

本研究を遂行し博士論文を執筆するに当たっては、東京藝術大学教授 植村幸生先生の懇切なる御指導をいただきました。時に応じて、厳しくご指導いただいたこと、研究のテーマ設定から分析、そして論文の結論に至るまで鋭いご指摘とご支援を賜りました。ここに深く感謝いたします。また修士論文から引き続き審査委員として、多くの有益な助言とご指導いただいた東京藝術大学教授 塚原康子先生、国立音楽大学教授 横井雅子先生に心よりお礼を申し上げます。さらに社会学的な視点からご指導を賜りました、東京藝術大学准教授 毛利嘉孝先生に深く感謝の意を表します。そして大学院のゼミでの議論を通じて多くの知識や示唆をいただいた東京藝術大学音楽学第1講座 植村研究室の皆様に感謝いたします。

加えて、2011年9月から一年間のロンドン留学中に、クレズマー音楽やユダヤ音楽の知識を教授いただき、また研究のご指導をいただいたロンドン大学東洋アフリカ研究学院 (SOAS) 講師 イラナ・ウェブスター・コゲン先生に感謝いたします。また同大学内のユダヤ音楽研究所のスタッフの方々には、クレズマー音楽の文献や音源資料に関する情報をいただき、大変お世話になりました。ロンドン大学留学中、約8ヶ月に渡り週1回、クレズマー音楽のアコーディオンの演奏指導を通して技術やレパートリーを分かりやすくご教授いただいたアコーディオン奏者キャロル・アイザックス先生に深く感謝いたします。ドイツのワイマールでのクレズマー音楽のワークショップを主催するアラン・バーン先生にはクレズマー音楽のレパートリーや演奏技術の他、演奏者の態度についても、有益な助言をいただきました。

最後に、これまで自分の希望する道を進むことに対し、温かく見守り、経済的にも精神的にも支えてくださった両親と夫に対して、深い感謝の意を表し、謝辞といたします。