

旧約聖書詩編 137 を発端とする 音楽の禁止

Ch = V・アルカンはいかにそれを回避したのか？

村井 幸輝郎

はじめに

「どうして歌うことができようか／主のための歌を、異教の地で^{*1}」——バビロン捕囚下のユダヤ人の歌い手たちが、余興のために歌を歌えと命じられても頑なにその要求を拒否するこの一節は、旧約聖書詩編 137 からの引用である。旧約の時代から長きに渡り、この一節を根拠として、エルサレムを離れて暮らすユダヤ人の一部のシナゴークでは音楽が禁止された^{*2}。その禁止は時代を下ると徐々に緩和され形を変えつつも、19 世紀フランスでも色褪せることはなかった。こともあろうかその詩編 137 を題材とし、ユダヤ系フランス人作曲家兼ピアニストのシャルル＝ヴァランタン・アルカン（1813-1888）は 1859 年に、ピアノ独奏作品《バビロンの流れの畔りで 旧約聖書詩編 137 のパラフレーズ》

*1 本論文における聖書の日本語訳は、以下全て新共同訳より引用する。また、新訳聖書に対する旧約聖書との呼称はユダヤ教を論題とする上で不適切との見方もあるが、アルカン自身が新訳聖書との呼称を用いていることから、本論文ではそれに倣い旧約聖書という呼称を用いる。

*2 Shiloah, Amnon, "The Attitude towards Music of Jewish Religious Authorities" in *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*, 1993. Hampshire: Variorum, XII p.1.

を発表した^{*3}。【譜例 1】の冒頭ページの通り、《パラフレーズ》には自ら聖書ヘブライ語から訳したと思われるフランス語版が添えられている^{*4}。聖書ヘブライ語の原典からフランス語への言語上の翻訳、及び言語から音楽へのパラフレーズ、という二重の書き換えの痕跡が、本作品には刻まれているのである。その分析は、単なる一作品の考察にとどまらず、シナゴグでの音楽の禁止という経緯を背負いつつ、アルカンがいかなる音楽観をもってユダヤ人音楽家として活動していたのか、という問いに大きなヒントをもたらすであろう。本論文ではまず、詩編 137 の内容及び音楽の禁止、そしてアルカンによる《パラフレーズ》の構造に関して、基本的事項を確認する。その後、アルカンの《パラフレーズ》に見られるパラフレーズの範疇を超えるような詩編からの逸脱点を二つ取り上げ、そこに託された意味を読み解くことを試みる。

.....
*3 以下本論文では《パラフレーズ》と表記し、譜例は以下より引用する。Alkan, Charles-Valentin, *Super Flumina Babylonis: (Psaume - Héb: CXXXVII.) Paraphrase*, n.d. [1859]. Paris: Simon Richault. Reprint: n.d. (ca.1971) Paris: Billaudot & Cie..

*4 例えば以下の先行研究は、本翻訳をアルカン訳と捉えている。Conway, David, *Jewry in Music*, 2012. New York: Cambridge University Press, p.231; Robson, Katherine Wells, *Romantic Liturgists: Franz Liszt's and Charles Valentin Alkan's settings of psalm 137*, 2012. ジョージア大学修士論文, https://getd.libs.uga.edu/pdfs/robson_katherine_w_201208_ma.pdf (2015 年 12 月 12 日参照); François-Sappey, Brigitte, Luguenot, François, *Charles-Valentin Alkan*, 2013. Paris: bleu nuit éditeur, p.51. それを裏付ける資料として、《パラフレーズ》出版を翌年に控えた 1858 年 8 月 24 日のフェルディナント・ヒラーへの手紙でアルカンは、毎日旧約聖書の 3 節か 4 節を書き写して翻訳しており、聖書の四分の三以上が完成していると述べていることが挙げられている。Luguenot, François, *Super flumina Babylonis 'Paraphrase du Psaume 137'*, Op 52, 2001. London: Hyperion Records, ライナーノート. <http://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W6365> (2015 年 12 月 31 日参照). また、1861 年 1 月 3 日のヒラーへの手紙では、旧約聖書正典及び外伝の『コヘレトの言葉』の翻訳は既に終了し、次に『バルク書』に取り掛かるところであるという。Ganvert, Gérard, "Alkan, musicien français de religion juive" in: François-Sappey, Brigitte (ed.) *Charles Valentin Alkan*, 1991. Paris: Fayard, p.270. 以上のペースを単純計算すれば、1859 年秋の《パラフレーズ》出版時点で詩編 137 の翻訳が終了していたことは、十分に考えられる運びである。またフランソワ・リュグノーからデイヴィッド・コンウェイへの私信によれば、この翻訳は知られている中で当時出版のどの翻訳とも異なる。本論文でも当時出版のフランス語訳との比較を行っており、リュグノーと同じ結論に達している。Conway, David, *Unriddling Alkan*, 2003. <http://www.smerus.pwp.blueyonder.co.uk/alkan.htm> (2015 年 12 月 9 日参照); Conway, David, *Jewry in Music*, 2012. New York: Cambridge University Press, p.298. 仮に本翻訳がアルカン訳でなかったとしても、その典拠が今日まで現存していないということは、極めて狭い範囲でしか流通しなかった珍しい訳であったことには違いない。珍しい訳を敢えてアルカンが採用したということは、それは独自訳ではなかったとしても、独自に訳するならこうしたのであろう、とアルカンを満足させる訳であったと考えられる。本論文では以後この翻訳をアルカン訳と称するが、その立場にない読者には、アルカンを満足させた訳、との読み替えをお願いしたい。

1. 詩編 137・音楽の禁止・そしてアルカンによる《パラフレーズ》

次段落に全文を示す旧約聖書詩編 137 は、『エゼキエル書』などで語られるバビロン捕囚とエルサレム破壊をその主題としている。現在のパレスチナの地にあったとされるユダ王国のユダヤ人達は、紀元前 598 年にその一部の者たちが、そして同 587 年にさらに多くの者たちが、バビロンの地に捕囚されたという。紀元前 587 年にはソロモン王が建造したエルサレム神殿が破壊されたとされ、その際にはエドム人が悪事に便乗したとされている^{*5}。

- 1 バビロンの流れのほとりに座り／シオンを思って、わたしたちは泣いた。
- 2 豎琴は、ほとりの柳の木々に掛けた。
- 3 わたしたちを捕囚にした民が／歌をうたえと言うから／わたしたちを嘲る民が、楽しもうとして／「歌って聞かせよ、シオンの歌を」と言うから。
- 4 どうして歌うことができようか／主のための歌を、異教の地で。
- 5 エルサレムよ／もしも、わたしがあなたを忘れるなら／わたしの右手はなえるがよい。
- 6 わたしの舌は上顎にはり付くがよい／もしも、あなたを思わぬときがあるなら／もしも、エルサレムを／わたしの最大の喜びとしないなら。
- 7 主よ、覚えていてください／エドムの子らを／エルサレムのあの日を／彼らがこう言ったのを／「裸にせよ、裸にせよ、この都の基まで。」
- 8 娘バビロンよ、破壊者よ／いかに幸いなことか／お前がわたしたちにした仕打ちを／お前に仕返す者
- 9 お前の幼子を捕えて岩にたたきつける者は。

こうして詩編で語られる、「主のための歌を、異教の地で」は歌えないとの訴えは、エルサレムを離れて暮らすディアスポラのユダヤ人の間で、典礼での音楽使用の禁則化に繋がった。この禁則は時代の流れの中で徐々に形骸化し、アルカンの時代では典礼に音楽が使用されていたのも事実である。それでもやはり、音楽の禁止の直接の根拠となった詩編 137 自体を音楽化することへのタブー視は、ユダヤ教の文脈では極めて長らく続いた。スーザン・ギリンガムによると、ユダヤの文脈で詩編 137 が音楽化されるまでには、シナゴーク音楽の大改革者として知られるユダヤ系イタリア人のサロモーネ・ロッシ Sa-

.....
^{*5} Bandstra, Barry, *Reading the Old Testament: Introduction to the Hebrew Bible*, 2008. Belmont, CA: Wadsworth.

lomone Rossi (1570-1630?) による 1622 年頃出版の音楽作品の作例を待たねばならなかったという^{*6}。キリスト教の文脈に目を向ければ、ルネサンス中期より詩編 137 に基づく数々の傑作、例えばニコラ・ゴンベールの 1532 年作品^{*7}、ピエール・セルトンの 1545 年作品^{*8}、ジョヴァンニ・ピエルルイジ・ダ・パレストリーナの 1564 年作品^{*9}、また同年のクロード・グーディメルの 1564 年作品^{*10}、トマ・リュイ・ド・ヴィクトリアの 1576 年作品^{*11}、オルランド・ディ・ラッソの 1586 年作品^{*12}などが知られていた。このことに鑑みても、ユダヤ教における 1622 年という年号の遅さ、ひいては詩編 137 に基づく音楽の禁止の影響の大きさが浮かび上がると言えよう。またロッシによる詩編の音楽化の中では詩編 137 のみが器楽伴奏を欠いており、これに関しギリンガムは、「まだ豎琴は木々に掛けられたままだ、ということを比喩的に語っている」ものであると解釈している^{*13}。こうした禁止の記憶は、アルカンの時代のパリにおいてもなお、決して遠いものではなかった。解禁されていたシナゴグ音楽においても、その形式には厳しい制約が課されていたと考えられている^{*14}。また器楽への厳しい見方は依然として残っていたようで、新築するシナゴグにオルガンを設置するかどうかが当時のユダヤ人社会を正統派と革新派に二分する論争になっていたことが、それぞれの派閥の声を代表する機関紙の誌面上に克明に刻まれている^{*15}。論争の末、1844 年にはパリのアシュケナジー系及びセファルディ系の両シナゴグに、また 1851 年には新築されたシナゴグ・ド・リュ・ノートル・ダム・ド・ナザレに、それぞれオルガンが設置されることとなったが、その使用は金曜日の夜に限られていたとされ、安息日である土曜日の朝には演奏されることはなかったとい

.....
^{*6} Gillingham, Susan, *Jewish and Christian Approaches to the Psalms: Conflict and Convergence*, 2013. Oxford: Oxford University Press, p.64. 本作品の譜例は以下より引用する。Rossi, Salomone, לבב חוררנו לע, ca.1622. Typesetting: 2009, http://www1.cpd.org/wiki/images/b/b7/Al_naharot.pdf (2016 年 11 月 9 日参照).

^{*7} Gombert, Nicola, *Super Flumina Babylonis*, 2015. IMSLP: Ritter von Schleyer Verlag.

^{*8} Certon, Pierre, *Superius*, 1545. Paris: Pierre Attaignant.

^{*9} Palestrina, Giovanni Pierluigi da, *Motecta festorum*, 1875. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

^{*10} Goudimel, Claude, *150 Pseaumes de David*, 1564. Geneva: Les heritiers de François Jaqui.

^{*11} Victoria, Thomas Luis de, *Opera Omnia*, 1911. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

^{*12} Lasso, Orlando di, *Musica Divina. Sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum*, 1854. Regensburg: Friedrich Pustet.

^{*13} Gillingham, Susan, *Jewish and Christian Approaches to the Psalms: Conflict and Convergence*, 2013. Oxford: Oxford University Press, p.64.

^{*14} Baron, John H., "A Golden Age for Jewish Musicians in Paris: 1820-1865" in: *Musica judaica*, v.14, 1999. New York: The Center for Jewish History, p.145.

^{*15} Ganvert, Gérard, "Alkan, musicien français de religion juive" in: François-Sappey, Brigitte (ed.) *Charles Valentin Alkan*, 1991. Paris: Fayard, pp.269-270.

う^{*16}。それゆえ、こうした論争から10年と経たない《パラフレーズ》出版の1859年にはまだ、この論争はアルカンを含めて人々の記憶に新しいものだったに違いない。そのタイミングでの《パラフレーズ》の出版、それも声楽作品ではなく器楽独奏作品としての出版は必然的に、シナゴグによる音楽の禁止という経緯に関するアルカンの意図表明や立場表明としての読み解きを免れ得ないように思われる。

では【表1】に沿って詩編137を場面ごとに区切り、アルカンの《パラフレーズ》との対応関係を確認する^{*17}。「わたしたち」ユダヤ人の歌い手たちがバビロンの地で故郷シオンに思いを馳せる第1節は、《パラフレーズ》では「苦悩に満ちて」*Lamentevole* といった楽想指示が見られる第1～18小節目に対応すると考えられる。右手及び左手の全声部に、伝統的に苦悩を示す半音下行が用いられていることにも気付かされよう。次に、バビロン人に余興のため歌を歌えと命じられると、ユダヤ人の歌い手たちがそれを拒否する詩編の第2～4節は、《パラフレーズ》では、第19～47小節目の前半に対応すると考えられる。アルペジアーレの伴奏形や「竖琴のように」*Quasi-Arpa* の楽想指示は、詩編中の竖琴への言及と考えられる^{*18}。続いて、「レチタティーヴォのように」*Quasi-Recitativo* との楽想指示の下で音域の高低が一小節ごとに交互する書法が見られ、これはバビロン人たちとユダヤ人たちのやり取りに対応すると思われる。次に、属七和音が解決せずに下属調に落ち込んでいく進行が見られ、これは「どうして歌うことができようか」という反語的な修辭的疑問文に対応すると考えられる。詩編の第5～6節では、決してエルサレムを忘れない、という決意が三つの仮定の文で表明される。右手がなえるとはまさに竖琴が演奏できなくなることを意味し、また舌が上顎に張り付くとはまさに歌えなくなることを意味する。この部分に対応する箇所は、《パラフレーズ》には見当たらず、音

^{*16} Baron, John H., "A Golden Age for Jewish Musicians in Paris: 1820-1865" in: *Musica judaica*, v.14, 1999. New York: The Center for Jewish History, p.135.

^{*17} 音楽とテキストの対応関係にまつわる議論は、突き詰めれば確証を失うという批判に晒されるうる。アルカンもその事実を意識的であったと考えられ、恐らくはその対応関係を明示するためだろうか、ピアノ譜には曲想の転換点で二重線や終止線が用いられている。そのため本論文においては、二重線や終止線が引かれている箇所のみに節の切れ目を認めることとする。本作品において音楽とテキストの対応関係を議論する先行研究のうち、最も細かい区切りでその対応を結ぼうとしたのは、管見の限りウィリアム・アレクサンダー・エディーによるものであり、第1～4節の対応関係は本論文での対応関係と同一である。しかしエディーは第5節以降は大雑把な対応しか挙げていない。これは本論文で指摘する第5～6節のピアノ譜からの欠落によって、先行研究でも対応関係の認定に混乱が生じていることを示すだろう。Eddie, William Alexander, *Charles-Valentin Alkan: His Life and His Music*. 2007. Hampshire: Ashgate, p.113.

^{*18} この竖琴の歌は詩編中には一度しか言及がないが、《パラフレーズ》においては第82から91小節目に再度繰り返して登場する。この繰り返しには、不自然に休符が挿入されていたり、またその旋律が第47小節目の後半以降のフガートの主題に奇妙にも類似しているなど、それ自体で考察に値する論点が多く見受けられる。そのため本論文ではこの繰り返しは考察対象とはせず、分析は別稿に譲ることとしたい。

楽化に際して削除されていると考えられる^{*19}。この削除に関しては、後に本論文で考察対象とする。その後詩編の第7節ではエドム人への怒りが露わにされる。この部分に対応するのは、「勢いをつけて」*con energia* と指示され、地平線を浮かび上がらせてそこに何かを打ち付けるかのような属音への跳躍下行を繰り返す、第47小節目の後半～81小節目と考えられる。この部分がフガートとなっていることは、パロック以後、フーガが話者——ここではエドム人たち——の複数性や異口同音の様を示す伝統的な書法となっていたことを思い起こさせるものである。詩編の第8～9節ではバビロン人への怒りが顕わにされる。アルカンの《パラフレーズ》においてこの部分に対応するのは、「凶暴なアレグロで」*Allegro feroce* との楽想指示で幕をあける第92～162小節目と考えられる。右手を一拍遅れで左手が模倣する音形は、同罪同罰的な復讐心に対応するとも解釈可能であろう。そしてクライマックスに達する直前、「怒り狂って」*con rabbia* との楽想指示のもと、同和音の六連打が三回繰り返され、これは幼子を岩に叩きつける身体性に対応すると考えられる。三回目には左手の音形が変更されているが、この部分が演奏者に与える身体感覚には、幼子の息の根を完全に止めようと、一回目と二回目とは別の角度から岩に叩きつける身体感覚に通じるものがあるのかも知れない。

以上の基礎的分析を踏まえ、以降《パラフレーズ》に見られる詩編からの二つの逸脱点を順に分析することで、それがいかなる意図表明や立場表明として読まれうるものであるか検討を試みる。

2. 「歌うような」歌の拒否

まず注目すべきは、端的に歌の拒否がなされる第4節「どうして歌うことができようか／主のための歌を、異教の地で」に対してアルカンがいかなる音楽的処理を対応させたか、という点であろう。いみじくもこの箇所、アルカンは詩編の原文の内容とは相容れない処理を施している。【譜例2】に示す通り、レチタティーヴォ調の楽想がユダヤ人た

.....
^{*19} キャサリン・ロブソンは本論文の立場とは異なり、本論文が第7節に対応させている第47小節目の後半～81小節目こそ、詩編の第5～6節に対応するものと考えている。ロブソンはその根拠として、①不協和音程の跳躍があること、②ここでテンポが上がること、③徐々に曲想が激しさを増すこと、の三つを挙げているが、これらは第7節に対応するものと考えても矛盾がない。さらにロブソンの解釈では、詩編では一人称単数で語られる内容が、音楽においては伝統的に話者の複数性や異口同音性を示すフーガに対応づけられることとなる。このことに鑑み、本論文ではロブソンによる対応付けに従っていない。Robson, Katherine Wells, *Romantic Liturgists: Franz Liszt's and Charles Valentin Alkan's settings of psalm 137*, 2012. ジョージア大学修士論文, https://getd.libs.uga.edu/pdfs/robson_katherine_w_201208_ma.pdf (2015年12月12日参照), p.56.

ちとバビロン人たちのやり取りに対応していると考えられ、バビロン人たちによる歌の要求は三たびの低音によるユニゾンの小節で、そしてそれに対するユダヤ人たちによる歌の拒否はそれより高音域の小節で、それぞれ表現されている。その三回目のユダヤ人たちによる歌の拒否に対応する小節には驚くべきことに、「音を十分保持し、歌うように」*Sostenuto e Cantabile* の指示がなされているのである。*Cantabile* は言うまでもなく、イタリア語で歌うことを意味する動詞 *cantare* からの派生語であり、「どうして歌うことができようか」という歌の拒否を、アルカンは「歌うように」*cantabile* で演奏するよう、指示しているのである。もし避けようとするれば、例えば *Sostenuto ed Espressivo* でもさほど大差なく代用できたであろうところのこの指示は、本作品においてアルカンが極めて自覚的に、シナゴグでの音楽の禁止に対して異議を唱えようとしたことを示すであろう。

しかしここで議論を急がず、一つ確認が必要である。この時期のアルカンが、*cantabile* の語源からは遠く離れて、漠然としたイメージを伝えるために *cantabile* との指示を行っていたのなら、《パラフレーズ》での *cantabile* にもさほど意味はない、という反論も成立するからである。事実、楽想指示が本来の語源から離れた意味で用いられることは、一例を挙げるとすればロマン派の *con grazia* が必ずしも神学的な「恩寵」*gratus* を想起させないことに鑑みても、そう珍しいことではない。そうした中で前段落末尾の解釈の妥当性を検討するには、アルカン作品から *cantabile* と指示された箇所を広く收拾し、そこから使用箇所の共通性を析出させる必要がある。【表2】に示した通り、アルカンが1857年に隠遁生活の沈黙を破って作品の出版を再開してから、《パラフレーズ》出版の1859年までの2年間の出版作品49曲のうち、半数以上の作品で計80箇所以上の *cantabile* の指示が見受けられる。その用法は①曲想の変化や新たな声部の導入で新しい旋律が浮かび上がるような箇所、②細かい音価のアルペジオ等で、最高音等が旋律を紡ぎ出すような箇所、の二つに類型化可能である。《パラフレーズ》は前者にあたり、ここでは概ね、音価は長く、トリルや装飾音などの器楽的ないしピアノスティックな語彙が見られず、また単一フレーズ内では狭い音域での順次進行が基調となっている。これらの共通性はいずれも、声楽的イメージを想起させるものである。であれば《パラフレーズ》においても、ユダヤ人たちによる歌の拒否に付された *cantabile* の指示に、確かに語義通りに声楽的な歌が含意されているとの解釈に、一定の妥当性を認められるだろう。

このように、歌の拒否がなされる第4節に歌の性格を強めると解釈可能な *cantabile* との指示を行う取り扱い方は、先述のロッシによる史上初とされるユダヤ人による詩編137の音楽化におけるこの節の取り扱い方と比較して、極めて好対照を成すものである。【譜例3】に示す通り、ロッシの四声の合唱作例においては、ちょうど歌の拒否に当たる第4節から、アルト声部が休符となっている。アルトの不在は、歌の要素の一つ減らすことで歌の拒否を表象するための処理であったとも解釈可能で、そうであればこれこそ、2200年のタブーを破って歌の禁止を声楽作品化する上での一つの調停点ないし落とし所

となったのであろう。さらにこのロッシの作例は、アルカンも選出に関わって近い関係にあったシナゴグ・ド・リュ・ノートル・ダム・ド・ナザレの音楽監督であったサミュエル・ノンブール (1817-1880) が 1877 年に編纂したロッシの作品集に、ノンブールによると見られる楽想指示付きで収録された*²⁰。【譜例 4】に示したノンブール版では、第 4 節には pp の指示がなされている。ノンブールもまた、ロッシの作例に楽想指示を付す際、アルト不在の第 4 節ではソプラノ・テノール・バスの音量も低くして、相乗的に歌の要素を減らそうとしているように解釈できる。ロッシやノンブールのこういった処理と比較すると、歌の拒否に *cantabile* の指示を付して歌の性格を強めるとも読めるアルカンの処理はまさに、シナゴグによる音楽の禁止という過去に対する反対声明としての性格を強く浮かび上がらせるものである。

ではそうした反対声明は、いかなる音楽観に基づいていたのだろうか。自らの作品に関して多くを語らなかった*²¹ アルカンの音楽観には今後の研究による解明が待たれる側面が多くあるが、それでもアルカンが死去した時点で蔵書にルソーの著作が含まれていたことを、本論文の文脈で補助線として用いたい*²²。周知のようにルソーは『言語起源論』において、音楽とりわけ歌は、発話とともに、情念の表出という同一の根源から生起するものである、との音楽観を示した。これに似た立場をアルカンが採用したとするなら、「どうして歌うことができようか」という発話にも、その情念の表出という根源のうちに、音楽的な歌とそう遠くないものを聴き取ることが可能となる。この解釈は、資料的裏付けには乏しいものの、『パラフレーズ』の冒頭に刻まれているアルカン訳のフランス語版詩編 137 及び、ピアノ譜における原典からの幾つかの逸脱点をよく説明付けうるものである。【譜例 1】に示した通り、アルカン訳の第 4 節は感嘆符付きの *Eh quoi!* という間投句から始まる。この間投句は聖書ヘブライ語の原文には存在せず、アルカンによる挿入である。また同節最後の疑問符の後には何らかの余韻を思わせるピリオドが二つ付け加えられている。そもそも旧約聖書が成立した時期の聖書ヘブライ語には、感嘆符や疑問符はおろか、一切の句読点が存在しなかったことに鑑みても、これら二つの処理は、このユダヤ人たちによる歌の拒否を、理性ではなく情念の色に染める性格のものに思われる。ここで今一度【譜例 2】にかえり、*cantabile* の指示がなされる経緯を確認しよう。バビロン人たちの歌の要求は、三たび繰り返される中で付点リズムが三連符にそして 16 分音符に変奏されていき、要求がどんどんと強まる様子が読み取れる。対するユダヤ人たちの歌の拒否もそれに

*²⁰ Naumbourg, Samuel, *Cantiques, chants, psaumes et hymnes*, n.d.(ca.1877). Paris: S. Naumbourg. またアルカンとノンブールに関しては以下に詳しい。Ganvert, Gérard, "Alkan, musicien français de religion juive" in: François-Sappey, Brigitte (ed.) *Charles Valentin Alkan*, 1991. Paris: Fayard, p.270.

*²¹ Smith, Ronald, *Alkan: The Man*, 2000. London: Kahn & Averill, p.87.

*²² François-Sappey, Brigitte, "Dossier de pièces d'archives" in: François-Sappey, Brigitte (ed.) *Charles Valentin Alkan*, 1991. Paris: Fayard, p.315.

呼応するかのように、一回目の拒否の B 音は二回目には H 音に半音上がり、三回目は 12 小節半にもわって続くことになる。つまりここでは、バビロン人たちとユダヤ人たちのやり取りの中で情念がどんどんと高揚していき、三回目の拒否でそれが最高潮に達するような筋書きが、音楽化の中に読み取れる。この三回の要求と三回の拒否という筋書きは詩編原典には言及がなく、アルカンによる脚色の結果である。その情念が最高潮となる三回目で *cantabile* の指示が現れることに鑑みると、三たびの歌の要求に対する三たびの歌の拒否によって、普段は理性的なレイヤーの下に隠されている発話の元来的な音楽性が、情念の強まりとともにはっきりと立ち現れてくる、という解釈が可能となる。つまり歌うことを強く情念的に拒否すればするほど、よりその拒否が歌の様相を帯びてくる、そうしたパラドックスのうちに、アルカンは詩編 137 に起因する音楽の禁止の回避の一つの可能性を見出していたのではなかろうか。

3. 非現実話法への隔離措置

次に着目すべきは、ピアノ譜からの欠落を確認した、エルサレムを忘れるくらいなら、右手が萎えて竖琴が弾けなくなったり、舌が上顎に張り付いて歌が歌えなくなっても良い、という第 5～6 節のくだりである。第 4 節まで、そして第 7 節以降では、楽想指示や伝統的な音形の使用を通して、詩編が音楽に一対一対応するような処理がなされていたことに鑑みれば、第 5～6 節のピアノ譜からの欠落は決して無意味ではないように思われる。この処理は、第 5～6 節で語られる音楽放棄を無効化することと等価に解釈できないだろうか。

第 5～6 節の欠落は、詩編 137 の音楽化の歴史に照らすと、その特異性がさらに際立つものである。というのも詩編 137 は節が進むごとに表現の勢いが増し、第 9 節では罪のない幼子への暴力すら否定しない内容となる。この過激さを嫌ってか、音楽化においては後半部が削除されることが通例とさえなっていたのである。その例として、第 5 節以降を削除しているゴンベールの 1532 年作品、第 3 節以降を全て削除しているセルトンの 1545 年作品やパレストリーナの 1564 年作品、第 7 節以降を全て削除しているゲーディメルの 1564 年作品、第 3 節以降を全て削除しているド・ヴィクトリアの 1576 年作品、第 2 節以降を全て削除しているラッソの 1585 年作品等が挙げられよう。また《パラフレーズ》出版とは年号が多少前後するが、アルカンの時代においてもフランスではユダヤ人からも詩編 137 の後半の過激性を認める声も上がっていた^{*23}。こうした背景をアルカ

.....
^{*23} 例えば以下では、第 9 節が *imprécation* と形容されている。Schwab, Moïse, *Traité des Berakhoth du Talmud de Jérusalem et du Talmud de Babylone*, 1871. Impr. nationale, p.LXVII.

ンが踏まえていれば、最も暴力的な第9節を音楽のうちに生々しく残し、それと比較すれば幾分表現が温和な第5～6節のみを欠落させる《パラフレーズ》での処理は、先行例での削除とは全く異なるアルカン独自の解釈によって導かれた処理だったと考えるほかない*24。

その解釈を検討する上で、欠落している以上《パラフレーズ》の楽曲分析は不可能であるため、分析はアルカン訳の第5～6節の文面のみを手がかりとすることとなる。音楽作品を対象とする上で原典のテキスト分析を主体とすることには批判もあろうが、以下に述べる《パラフレーズ》の特異な背景に鑑みれば、そうした手法に妥当性が見出せる。それは、本作品が音楽関係者ではなく、カトリックの学僧オーギュスト・ラトゥーシュ(1783-1878)に献呈されているという事実である。ラトゥーシュは、詩編全体を聖書ヘブライ語からフランス語に共訳して出版し*25、並びにヘブライ語・ラテン語・ドイツ語のクレストマシーや文法書や辞書、それに言語一般に関する論稿をも著す博学ぶりを見せた*26。アルカンがこの人物に《パラフレーズ》を献呈したということは、そこに印刷されたフランス語訳に分析が加えられることを恐れていなかった、もしくはそれを期待していた、ということを示すのではなからうか。《パラフレーズ》が音楽作品であることを忘れるわけにはいかないが、以上の背景に鑑みてそこに引用されている詩編137のフランス語訳も詳細なる検討に値すると考え、以下に第5～6節の分析を試みる。

*24 アルカンが過激な内容を含む第9節までを音楽化したことに関しては、先行研究でも《パラフレーズ》の特徴として挙げられている。Robson, Katherine Wells, *Romantic Liturgists: Franz Liszt's and Charles Valentin Alkan's settings of psalm 137*, 2012. ジョージア大学修士論文, https://getd.libs.uga.edu/pdfs/robson_katherine_w_201208_ma.pdf (2015年12月12日参照)。

*25 Latouche, Auguste, Würth, Jean François Xavier, *Psaumes de David: traduction fidèle, d'après le texte hébreu universellement admis*, 1841. Liège: Würth.

*26 Bibliothèque nationale de France はラトゥーシュの著書として以下などを所蔵している。Latouche, Auguste, *Chrestomathie hébraïque raisonnée et comparée*, 1849. Paris: Poussielgue-Rusand; Latouche, Auguste, *Chrestomathie*, n.d.. Paris: Vve Dondey-Dupré; Latouche, Auguste, *Dictionnaire hébreu raisonné*, 1845. Rennes: J.-M. Vatar; Latouche, Auguste, *L'Écho du panorama des langues dans le système d'unité linguistique*, Paris: A. Latouche; Latouche, Auguste, *Études hébraïques*, 1836. Paris: l'auteur; Latouche, Auguste, *Grammaire allemande*, 1836. Paris: Vve Dondey-Dupré; Latouche, Auguste, *Méthode rationnelle pour apprendre simultanément la langue latine et les éléments de celles qui lui sont voisines*, 1830. Paris: James; Latouche, Auguste, *Panorama des langues*, 1836. Paris: l'auteur; Latouche, Auguste, *Philosophie des langues et introduction par l'hébreu à la connaissance élémentaire des racines et des formes de toutes les langues*, 1845. Rennes: J.-M. Vatar; Latouche, Auguste, *Phrases latines extraites des meilleurs auteurs classiques et traduites en français*, 1825. Colmar: J.-H. Decker; Latouche, Auguste, *Racines grecques ramenées aux langues orientales et occidentales*, 1852. Paris: l'auteur; Latouche, Auguste, *Tableau synoptique initiant à l'hébreu*, n.d.. (Paris:) Vve Dondey-Dupré; Latouche, Auguste, *Vocabulaire étymologique*, 1830. Paris: James.

第5～6節は〇〇なら〇〇、という仮定の文で構成されている。エルサレムを「忘れる」「思わない」「喜びとしない」に対応する三つの動詞は、【譜例1】に示した通り、アルカン訳においてはそれぞれ語尾に *ais* が付く *oubliais*、*souvenais*、そして *devais* と活用されており、これらは *si* に続く節に半過去時制を用いた非現実話法である*²⁷。エルサレムを忘れることを非現実な仮定とすれば、当然右手が萎えて豎琴が弾けなくなったり、舌が上顎に張り付いて歌が歌えなくなることも現実とはならない。このように、音楽放棄となる事態やその前提を非現実話法の中に隔離することによって、そこから生起する音楽の禁止をアルカンが無効化させているよう意図したとは読み取れないだろうか。

そこにアルカンの何らかの意図を読み取りうることは、これら三つの仮定の文に非現実話法を用いることが、当時出版されていたフランス語版の旧約聖書に照らして極めて異例の処理だった、という事実より支持される。【表3】に挙げた通り、管見の限り入手できた当時出版の22例のフランス語版においては、「忘れる」にあたる部分を半過去時制にしているものは22例のうち3例見当たるものの、それ以外の動詞は例外なく現在形もしくは未来形となっている。アルカンは自身で聖書を翻訳するにあたり、他の翻訳、それもルター訳というキリスト教の文脈のドイツ語版まで含めて、自身の翻訳との比較検討を行っていたこと、またそのように比較検討しても、自身の訳に軍配があがると自負していたことを手紙で明かした*²⁸。その発言を信じるなら、ここで析出された非現実話法というアルカンの特異な処理からは、何らかの意図——それも音楽化における欠落と一貫する意図——が読み取られるべきではないだろうか。

その意図を非現実話法への隔離措置による音楽の禁止の回避と捉えれば、その回避こそ、《パラフレーズ》において試みられているピアノ表現を超え出るようなリアリティーを可能としたロジックだったのではないかと、との解釈が開かれる。【譜例5】に示す通り、第19～29小節目には、*Quasi-Arpa* の楽想指示のもと豎琴の音色が静かに響き渡る。この豎琴の音色には、和声感覚などは旧約の時代とは大きく異なっていたにせよ*²⁹、豎琴演奏のある種のリアリティーを感じさせるものがある。例えば、アルペジオの記譜法に目を向ければ、第26小節目までの前打音と和音の連結から、第27小節目以降は和音へのアルペジアールレの付加に、奇妙にも変更されているという事実に気付かされる。指から弦までの間にメカニックなアクション機構が存在するピアノで演奏する際には結果的に

*²⁷ 聖書ヘブライ語では仮定の内容が現実的か非現実的かを文法上区別しないため、フランス語に翻訳する際には、文脈からそれが現実に関与するものかどうかを汲み取る作業が、翻訳者に要求される。

*²⁸ Luguenot, François, *Super flumina Babylonis 'Paraphrase du Psaume 137'*, Op 52, 2001. London: Hyperion Records, ライナーノート . <http://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W6365> (2015年12月31日参照).

*²⁹ そもそも和声という感覚自体が旧約の時代の中東にはなかったものと考えられている。Idelsohn, Abraham Zwi, *Jewish Music: Its Historical Development*, 1992. New York: Dover, pp.26-27.

は軽微な音響の変化しかもたらさないこの変更も、指が弦に直接的に触れる豎琴で演奏するならば、細かな弾き分けが可能だったに違いない——前者は一つ一つの弦を大切に、後者は豎琴全体を響かせるように、であろうか。つまり奇妙な記譜法の変更を伴うこの *Quasi-Arpa* は、シンボリックに豎琴を記号化したものというより、むしろその先に実際の豎琴演奏を捉え、その響きや演奏の身体性をピアノ演奏者に親密に伝えるものなのである。またその豎琴を模した左手の伴奏形に乗せられている右手の *suavissimo* の美しい調べには、詩編の文脈から判断しても、冒頭を除いて大きな跳躍進行を欠く旋律の形から判断しても、間違いなくシオンの歌のイメージが重ねられている。同じ「甘い」を原義とし楽想指示としてふんだんに用いられるイタリア語の *dolcissimo* ではなく、またイタリア語の *soavissimo* でもなく、音楽用語ではほとんど使用されないタームであるラテン語の *suavissimo* を用いたこの旋律には、ただ甘美であることを目指すようなピアノ奏法から一線を画す透明感や静寂さが託されているのだろう。また、旋律の冒頭の D から G への跳躍下行には至難の業である *pp* からのデクレッシェンドの指示が付されているが、*Le due Ped.* の指示を守ってダンパーペダルを踏む以上、ピアノ演奏者にはこのデクレッシェンドの音量の減衰をコントロールする術はない。これら二つのピアノの構造上極めて困難な指示も、玉虫のように音色と音量を自在に操れる声楽のリアルなイメージを、アルカンがその先に見据えていたことの証といえよう。このように、豎琴にせよシオンの歌にせよ、単なる記号的言及を遥かに超える親密なりアリティーをピアノ演奏者に伝えていることは、本作品がピアノで可能な表現を超越していると評されてきたことと無関係ではなかろう*³⁰。このように、ピアノの制限を超えてまでピアノ譜上に展開された豎琴やシオンの歌のリアルティーは、第5～6節における右手がなえたり舌が上顎に貼りつくという性格の音楽放棄を非現実話法に隔離し、ピアノ譜からは欠落させるという処理があってこそ、はじめて矛盾なく可能となったものではなかろうか。

おわりに

本論では、シナゴーグでの音楽の禁止の根拠となった旧約聖書詩編 137 をアルカンがいかに音楽化したのかに関し、ピアノ譜及びアルカンによるフランス語訳に見られる原典からの逸脱点を緒に分析を行った。それによって浮かび上がったのは、オーソリティの塊ともなり得る聖典たる旧約聖書に対して、自ら活発に解釈という解きほぐしを行い、聖典に根拠を持つ禁止事項すら回避してしまうアルカンの姿勢であろう。そうしたアルカンの

.....
* 30 例えばハインリッヒ・ハウアー・ベッラマンによるものなど。Bellamann, Heinrich Hauer, "The Piano Works of C. V. Alkan", *The Musical Quarterly*, 10, no. 2, 1924, p.260.

姿勢は、手紙資料から断片的に、また音楽作品から臆げに示唆される形では、これまでの研究でも提示されていたものである*³¹。本論文では、そうしたアルカンの姿勢が確かに旧約聖書に向けられ、また音楽のアウトプットにも直結するものであったことを、それを端的に示す音楽的実例とともに、明らかにできたのではないだろうか。ここでアルカンによる二つの逸脱点に再度目を向けると、一つの奇妙な点に気付かされる。歌の拒否への *cantabile* の指示は、シナゴーグの伝統的で保守的な教義に対する極めて直接的なアンチテーゼと読むことが可能である。それとは対照的に、エルサレムを忘れることの非現実話法への隔離措置は、当時の翻訳習慣には逆行するにしても、エルサレムを忘れるべからずというシナゴーグの保守的な教義にはよく迎合するものでもある。シナゴーグの保守的な教義に対する距離感において分裂や矛盾を抱えながらも、音楽の禁止だけは一貫して回避する、という姿勢がここから読み取れるならば、それはいかにユダヤ教や宗教一般の研究に傾倒しつつも、その根底ではあくまでも音楽家であり続けたアルカンの姿を、《パラフレーズ》が映し出していることを意味するのかもしれない。

謝辞

本研究は JSPS 科研費 16J10871 の助成を受けたものです。

.....
* 31 例えばロナルド・スミスはアルカンを a free thinker と形容している。

図版

【譜例 1】 アルカン 《パラフレーズ》 の冒頭ページ

SUPER FLUMINA BABYLONIS:

(PSAUME — Héb. — CXXXVII.)

PARAPHRASE

CH. V. ALKAN

Op. 52.

1. Le long des fleuves de Babylone,
Là, nous étions assis; nous pleurons aussi,
En nous souvenant de Sion.
2. Le long des saules qui sont en elle
Nous avions suspendu nos harpes.
3. Cependant, là, ils voulaient de nous, ceux qui nous tenaient captifs, les paroles d'un chant:
Et, de nos lyres appendues, de la joie: —
«Chantez-nous donc quelque cantique de Sion!» —
4. Eh quoi! nous chanterions un cantique de l'ÉTERNEL
Sur la terre étrangère?..
5. Si je t'oubliais, ô Jérusalem!
Que ma droite oublie...
6. Que ma langue demeure attachée à mon palais,
Si je ne me souvenais de toi;
Si je ne devais faire paraître Jérusalem
Au début de ma joie!
7. Oh! que tu te souviennes, ÉTERNEL, des enfants d'Edou;
De la journée de Jérusalem;
De ceux qui disaient: «Rasez, rasez;
«Jusqu'à ses fondements mêmes!» —
8. Fille de Babel, la misérable,
Bienheureux qui te le rendra;
Qui te traitera comme tu nous as traités!
9. Bienheureux qui saisira,
Qui écrasera tes petits enfants contre la pierre!

(M: M: 66 = ♩)

QUASI-ADAGIO.

Lamentevole

Sostenuto in infinito.

Sost: sim:

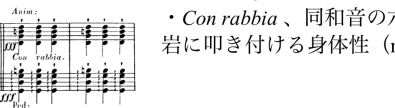
rinf: di più.

sust:

1 5 2 9 6. It.

Fonds COSTALLAT
Gérard BILLAUDOT, Éditeur
14, rue de l'ÉCHIQUIER - PARIS (10^e)

【表1】詩編137とアルカン《パラフレーズ》の対応関係

詩編137（新共同訳）	アルカンの《パラフレーズ》
第1節 バビロンの流れのほとりに座り／シオンを思つて、わたしたちは泣いた。	 ・ <i>Lamentevole</i> → ユダヤ人たちが泣いている表現 (mm. 1-18)
第2節 竖琴は、ほとりの柳の木々に掛けた。	 ・ アルペジアージュの伴奏形、<i>Quasi-Arpa</i> → ユダヤ人たちの竖琴への言及 (mm. 19-29)
第3節 わたしたちを捕囚にした民が／歌をうたえと言うから／わたしたちを嘲る民が、楽しもうとして／「歌って聞かせよ、シオンの歌を」と言うから。	 ・ <i>Quasi-Recitativo</i>、高低の交互 → バビロン人とユダヤ人の対話 (mm. 30-38)
第4節 どうして歌うことができようか／主のための歌を、異教の地で。	 ・ 解決せずに下属調へとどんどんと落ち込んでいく和声進行 → 修辭的疑問文の反悟性を強調 (mm. 39-47前半)
第5節 エルサレムよ／もしも、わたしがあなたを忘れるなら／わたしの右手はなえるがよい。	対応箇所なし
第6節 わたしの舌は上顎にはり付くがよい／もしも、あなたを思わぬときがあるなら／もしも、エルサレムを／わたしの最大の喜びとしないなら。	対応箇所なし
第7節 主よ、覚えていてください／エドムの子らを／エルサレムのあの日を／彼らがこう言ったのを／「裸にせよ、裸にせよ、この都の基まで。」	 ・ <i>Con energia</i>、繰り返される跳躍下行 → エルサレムの基までの破壊 (mm. 47後半-51前半) ・ フガート → 話者の複数性 (mm. 51後半-81)
第8節 娘バビロンよ、破壊者よ／いかに幸いなことか／お前がわたしたちに仕打ちを／お前に仕返す者	 ・ <i>Allegro feroce</i>、右手を反復する左手 → 凶暴な復讐心 (mm. 92-145)
第9節 お前の幼子を捕えて岩にたたきつける者は。	 ・ <i>Con rabbia</i>、同和音の六連打 → バビロン人の幼子を岩に叩き付ける身体性 (mm. 146-162)

【譜例 2】 アルカン 《パラフレーズ》 の第 30 ～ 47 小節目の前半

バビロン人の歌の要求
付点リズム
Quasi-recitativo.

ユダヤ人の歌の拒否
B 音
A tempo.

バビロン人の歌の要求
三連符
Recit:

ユダヤ人の歌の拒否
H 音
Tempo.

バビロン人の歌の要求
16 分音符
Recit:

ユダヤ人の歌の拒否
Duro.

ユダヤ人の歌の拒否
Cantabile

A mezza-voce e Sostenuto.

Dolce.

m: v:

Più cresc:

Sostenuto e Cantabile.

Poco rit.

Sempre molto espress:

-cres:

cres: sempre.

mf, e legatissimo.

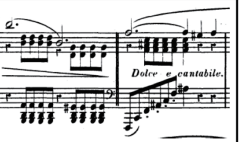
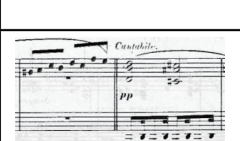
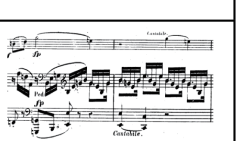
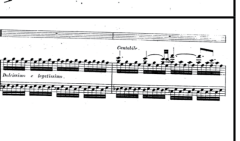
Dim: poco a poco.

Poco rinf.

rinf: subito.

Molto dim: e rall:

【表 2】アルカンの 1857-59 年の作品における *cantabile* の使用箇所 (cant. 等も含む)

旧約聖書詩編 137 を発端とする音楽の禁止
 Ch = V・アルカンはいかにそれを回避したのか？

【譜例 3】 ロッシ 《アル・ナハロート・バベル》の第 29～47 小節目

2 第3節

על נהרות בבל

shiyru lanu mishir tsiyon
(あなた達は)歌え 私たちに 歌のうちから シオンの

eykh na-shiy
いかに (私たちが)歌う

第4節 アルト休止

38 第5節

eth shiy adonay al adomath nekhar
～を 歌 主の ～で 地 他郷の

את שיר אדוני על אדמת נקח

תש-ים ל-ש-רו תך ב-אש-אם

תש-ים ל-ש-רו תך ב-אש-אם

תש-ים ל-ש-רו תך ב-אש-אם

תש-ים ל-ש-רו תך ב-אש-אם

【譜例 3】 ロッシ 《アル・ナハロート・バベル》の第 29～47 小節目

第4節 pp

con dolore.

第5節 f Più mosso.

sf schi - ru la numischirtsai yon êch na schir, nashir ét schir adonai al ad.mat nè.char im esch.ka.

sf schi - ru la numischirtsai yon pp ad.matnè - char im esch.ka.

sf schi - ru la numischirtsai yon pp schir, nashir ét schir adonai al ad.mat nè - char im esch.ka.

sf schi - ru la numischirtsai yon pp schir, nashir ét schir adonai al ad.mat nè.char im esch.ka.

【表 3】同時代に出版されていた詩編 137 の訳書における第 5 ～ 6 節の仮定の動詞

訳者（初版に限らず確認した版の書誌情報）	忘れる	思わない	喜びとしない
アルカン	<u>oubliais</u>	<u>souvenais</u>	<u>devais</u>
訳者不詳, <i>Le Petit paroissien romain, contenant l'office divin des dimanches et fêtes</i> , 1828. Lille: L. Lefort.	oublie	cesse	est
Salvador, Joseph, <i>Histoire des Institutions de Moïse et du Peuple Hébreu</i> , v.2, 1829. Bruxelles: Luis Hauman et Compagnie.	oublie	---	fais
Verren, A., <i>Livre des Prières Publiques, de l'administration des Sacrements, et des autres Rites et Ceremonies de l'Eglise, selon l'usage de l'Eglise Protestante Episcopale dans les Etats Unis d'Amérique avec le Pasteur ou les Psaumes de David</i> , 1831. New York: T. et J. Swords.	oublie	sors	est
Société pour la Propagation des Connaissances Chrétiennes, <i>La Liturgie, ou Formulaire des Prieres Publiques, de L'Administration des Sacrements et des Autres Ceremonies de L'Eglise, Selon L'Usage de L'Eglise Unie D'Angleterre et D'Irlande: Avec Le Psautier, ou Les Psaumes de David</i> , 1835. Guernsey: H. Brouard.	oublie	souviens	fais
Saci, Lemaistre de, <i>La sainte Bible, contenant l'ancien et le nouveau Testament, traduite sur la vulgate par Lemaistre de Saci</i> , 1837. Paris: L. Hachette.	oublie	souviens	propose
Martin, David, <i>La sainte Bible, contenant l'ancien et le nouveau Testament, revue sur les originaux et retouchée dans le langage par David Martin, Ministre du Saint-Evangile, A Utrecht</i> , v.1, 1839. Paris: Firmin Didot Frères.	oublie	souviens	fais
Latouche, Auguste & Würth, Jean François Xavier, <i>Psaumes de David: traduction fidèle, d'après le texte hébreu universellement admis</i> , 1841. Liège: Würth.	oublie	perds	élève
Ostervald, Jean-Frédéric, <i>La sainte Bible ou l'ancien et le nouveau Testament d'après la version revue par J. F. Ostervald</i> , 1842. Paris, Société biblique française et étrangère.	oublie	souviens	fais
訳者不詳, <i>La liturgie, ou Le livre des prières publiques, et de l'administration des sacrements etc. ... avec le psautier ou les psaumes de David ...</i> , 1842. Londres, G. M'Dowall.	oublie	souviens	fais
Bernier, M. H., <i>La Sainte Bible de Carrières: extraits historiques et moraux avec des notes apologetiques</i> , v.3, 1844. Saumur: Godet.	oublie	cesse	est
Cahen, Samuel, <i>La Bible traduction nouvelle avec l'hébreu en regard, accompagnée de points voyelles: avec des notes et des variantes par S. Cahen</i> , v.13, 1846. Paris: Cahen.	<u>(pouvais)</u> <u>t'oublier</u>	penserai	placeraï
Blot, J.-T., <i>Études hébraïques simplifiées, ou Nouvelle Méthode pour étudier la langue hébraïque, suivie d'un Choix de morceaux tirés de la Bible... Etudes étymologiques, ou Moyens de ramener les radicaux grecs ou latins à la source hébraïque</i> , 1849. Rennes: Vannier.	oublie	souviens	élève
訳者不詳, <i>Le Psautier, ou, Les Psaumes de David: avec les repos, marqués pour le chant ou la récitation dans l'église</i> , 1851. Londres: Imprimé aux frais de la Société pour la Propagation des Connaissances Chrétiennes.	oublie	souviens	fais
Herder, Johann Gottfried von, <i>Histoire de la poésie des hébreux</i> , 1854. ドイツ語からフランス語への翻訳: de Carlowitz. Paris: Didier.	<u>pouvais</u> <u>t'oublier</u>	penserai	seras
Bruston, Charles Auguste & de Saint-Maur, Hector, <i>Les Psaumes traduits de l'hébreu d'après de nouvelles recherches sur le texte original, par Ch. Bruston</i> , 1856. Paris: Librairie de Ch. Meyrueis.	oublie	souviens	place
L'Abbé Bertrand, <i>Les Psaumes, disposés suivant le parallélisme, Traduits de l'Hébreu</i> , 1857. Paris: Beau.	oublie	souviens	fais
訳者不詳, <i>Nouveau Paroissien Romain très-complet à l'usage du diocèse de Beauvais contenant en français et en latin les offices de tous les dimanches et de toutes les fêtes de l'année, qui peuvent se célébrer le dimanche: Traduction nouv.</i> , 1857. Tours: Ad. Mame & Cie..	oublie	souviens	fais
Bridel, Georges (ed.) <i>La Sainte Bible: Ancien Testament. Les hagiographes: Job, Psaumes, Proverbes, Ecclésiaste, Cantique des cantiques</i> , 1861. Lausanne: Imprimerie Georges Bridel.	oublie	cesse	regarde
Mestral, Armand de, <i>Commentaire sur le livre des Psaumes</i> , v.2, 1861. Lausanne, Imprimerie Georges Bridel.	<u>oubliais</u>	souviens	fais
訳者不詳, <i>Manuel du Chrétien, contenant les Psaumes, le Nouveau Testament, et "L'Imitation de N. S. Jésus-Christ"</i> , 1861. Tours: Mame.	oublie	cesse	regarde
Bossuet, <i>Les Psaumes de David: traduction nouvelle d'après la Vulgate, avec des notes tirées de Bossuet</i> , 1863. Paris: Lethielleux.	oublie	souviens	fais
Migne, Jacques-Paul & de Carrières, Louis, <i>Scripturae Sacrae cursus completus</i> , v.16, 1863. Paris: Migne.	oublie	ressouviens	met

【譜例 5】 アルカン 《パラフレーズ》 の第 19 ～ 29 小節目

Suavissimo. Molto espressivo.
pp
Le due Ped.
Quasi Arpeggio
Dolcissimo.

Sempre le due Ped.
pp
Sempre.

Q.
D.

The Ban on Music in the Jewish Religion Based on Psalm 137: How Did Charles-Valentin Alkan Circumvent It?

Yukirou MURAI

Franco-Jewish composer-pianist Charles-Valentin Alkan published his piano setting of Psalm 137 along with what is thought to be his own French translation in 1859. The psalm, where the psalmists refuse to sing the song of Zion under captivity on a foreign soil of Babylon, provided one rabbinical basis for the strict prohibition of music in diaspora synagogues. Its musical setting became a long-lasting taboo which resonated into the mid-19th century Parisian synagogues halls, provoking stark arguments over the proposed installation of organs. In this paper, Alkan's musical setting, as well as the corresponding translation, was analyzed with respect to the following two diversions from the original text that the score displays, aiming to investigate how Alkan attempted to circumvent the prohibition: an instruction of *cantabile* placed at the refusal of singing, and an omission of two verses from the score. The former proved to be even bolder a diversion in light of the preceding authoritative musical setting of the Psalm by Salomone Rossi, where the refusal is mirrored in the temporary deletion of one voice and the absence of any instrumental accompaniment. Alkan's *cantabile* manifests itself following a culmination of emotions, not necessarily referenced in the original text, but is evidently present in Alkan's translation in the form of added punctuations. This implies a somewhat Rousseauian idea where music precedes language in emotion, the shared origin of the two according to the thinker that Alkan was familiar with. The omission of the two verses, where the psalmist declares he would curse his fingers and tongue if he forgets Jerusalem, corresponds to another peculiar aspect of the translation, where, unlike most of the contemporary translations, the "if" clauses are all in *conditional présent*. This may be interpreted as an attempt to quarantine the renunciation of the harps and singing behind a condition that is never to be fulfilled, thus invalidating the prohibition, which allowed Alkan not only to musicalize the psalm, but to animate it with beautiful renditions of harps and singing of intimate verisimilitude. These two devices of circumvention testify to the wide range of Alkan's free thinking, which covered perhaps the most authoritative book for a practicing Jew. More interesting is the fact that the two diversions do not agree in terms of their synagogal implications—the former being rather provocative to the temple while the latter caters well to its view on Jerusalem—the two agree in terms of their attempts to rescue music from its long-placed prohibition. If so, his musical setting and the translation of Psalm 137 prove to be a reflection of Alkan, who, while struggling with his interpretation of the Bible, stayed consistent in being a musician to the very end.