



ストラヴィンスキーの《ヴァイオリン協奏曲》第1楽章最後の部分の自筆譜が印刷されたポスト・カード（一時期、パウル・ザッハー財団で販売されていたもの）。別のスケッチ帳で練られた音楽が、清書されたバルティチェルの17ページ目。最終的には、バツ印で消されている箇所の前前の音楽が、2小節半引き延ばされることになる。

© Paul Sacher Stiftung, Basel (Sammlung Paul Sacher)

ストラヴィンスキーと「新古典主義」： 《ヴァイオリン協奏曲》の 作曲にいたるまでの道のり

池原 舞 (音楽学)
Text by Mai Ikehara

近年、ストラヴィンスキー (Igor Stravinsky, 1882-1971) の中期、いわゆる新古典主義時代への再評価が進んでいる。その理由はおそらく、研究現場における基本的な一次資料精査が概ね一回りして再考の段階に入り、作品量のわりに論文数が少なかった中期へ焦点が当たりやすくなったからであろう。両大戦間にヨーロッパで隆盛した「新古典主義 (Neoclassicism)」は、“-ism”と付くわりには定義が曖昧な芸術潮流で、ブゾーニ

(1866-1924) やヒンデミット (1895-1963) や六人組など多様な方向性をもつ芸術がそこに含まれる。実際に理念も方法論も相当異なる作曲家たちの一部の仕事を、せいぜい「なんらかの形で過去を志向した」程度の緩やかな繋がりで括った言葉といえるだろう。そこにストラヴィンスキーの名が連ねられ、あるいは彼こそが新古典主義の旗手として位置付けられてきたのは、「不協和音と変拍子の連続による《春の祭典》(1911-13) で歴史を塗り替えたモ

ダニヅム作曲家が、調性構造を備えた拍節的な音楽を書くようになった」というその様式変遷の構図が、20世紀音楽史のなかで両大戦間の文化を位置付ける際に、首尾よくおさまったからかもしれない。

そういうわけでストラヴィンスキーの中期作品は、常に《祭典》との対比で語られ、それゆえ、例えば、極端に過去への傾倒が痕跡としてわかりやすい形で残っている《プルチネッタ》(1919-20)がこの時期の代表作に選ばれてきた。だが、そもそもこの曲はペルゴレージ(1710-36)やガロ(1730-ca,68)など18世紀の作曲家からの借用を前面に出したものであるから、調性的で拍節感が明瞭なのは当然で、それは彼の業ではない。むしろ過去の“古”い音楽がその衣を“新”しくしたのは、何より楽器の扱いにあった。

《プルチネッタ》に限らず、ストラヴィンスキーにとって調性だとか拍子だとかは大した問題ではなかったろう。それらの使用頻度が実際に中期作品のなかで高かったとしてもそれは程度の差に過ぎず、誤解を恐れずというならば本質的には《祭典》と変わらない。それよりも、10年代半ばから20年代を通じてストラヴィンスキーの関心事の中心を占めていったのは、「楽器法」だったのだ。この感触は、《祭典》以降の作品を一作ずつ作曲順に聴いていくと、きわめてよく得られる。どの楽器とどの楽器をどの音域でどのような強さでどういうふうに組み合わせたらどんな響きが生成されるのか。楽器一本ずつの単位で、改めてゆっくりじっくり実験していったのが、彼の中期なのだ。

《兵士の物語》(1918)の楽器編成について、

戦争による経済難で少人数しか集めることができなかつたとしばしば言及されるが、興味深いのは、その状況のなかで彼は、それぞれの楽器群の最低音から最高音までの音域がなるべく広くなる組み合わせ——例えば、弦楽器からはヴァイオリンとコントラバス——を選んだ点である。これは、全体として使える音域の確保を優先したためでもあり、彼の脳裏に前提としてあったのは「オーケストラ」という大きなパレットだったと想像できる。それまでの彼のキャリアのなかでは、大編成のオーケストラが重要な位置を占めていた——《祭典》には一般的なオーケストラの枠を拡張させた形で挑んだ——のだから、こうした発想になりやすいだろう。

しかし、大きなパレットを先に想定した上で、求める音色の混合を作っていくやり方は、ある意味、減点方式のオーケストレーションである。大は小を兼ねないかもしれない、と彼が気付いたのは、《八重奏曲》(1919-23)の作曲でだったろう。ストラヴィンスキーはこう述べている。「8本の管楽器によるアンサンブルを整えるためにしなくてはならなかった努力を思い出す。そうしたアンサンブルでは、大仕掛けの音響的な展開で聴衆の耳を驚かせることは不可能だった」。これは、オーケストレーションの達人と称された師匠リムスキー＝コルサコフ(1844-1908)からの完全な脱却を意味していよう。こうしてストラヴィンスキーは《八重奏曲》でまず、管楽器のアンサンブルについて徹底的に追究することになる。

次にストラヴィンスキーが夢中になったのはピアノだった。ジャズ語法を織り交ぜた初の本格的なピアノ作品である《ピアノ・ラグ・

ストラヴィンスキーと「新古典主義」：
《ヴァイオリン協奏曲》の作曲にいたるまでの道のり

ミュージック》(1919)を書いて間もなく、ヴィルトゥオージティが十分に発揮された《ペトルーシュカからの3つの楽章》を完成させる。1924年に、ピアノと管楽のための《協奏曲》(1923-24)でピアニスト・デビューを果たし、同年秋からイジドール・フィリップ(1863-1958)のもとでレッスンを始めたあたりからさらに、ピアノへの愛着は深まる。《ピアノ・ソナタ》(1924)での自由度の高いポリフォリックな構造は一層押し進められ、ついに《カプリッチョ》(1928-29)でピアノとオーケストラの絶妙な絡み合いが実現することになる。舞台上ピアノの位置からオーケストラの他の楽器の音を直に耳で聴きながらアンサンブルを組み立てていった体験は、「生きた音」を生み出すことへ彼を駆り立てたに違いない。

演奏活動と並行して書かれた《ミューズを率いるアポロ》(1927-28)では、弦楽器のみによる繊細で透明な響きを作ることに成功する。しかしそのなかの〈アポロの変奏曲〉での長めのヴァイオリン・ソロは、作曲家の手を煩わせたようだ。《ヴァイオリン協奏曲》(1930-31)の依頼を最初に受けたときには、まだこの楽器が自分の手の内になかったと、ストラヴィンスキーは告白している。

そんな彼にとってヴァイオリニストのサミュエル・ドゥシュキン(1891-1976)の助言は貴重だった。ストラヴィンスキーが初めてドゥシュキンに会ったときに、レストランのペーパー・ナプキンに3つの音から成る重音を書いて、弾けるかどうかを尋ねたというエピソードが残っている。この重音ののちに、この曲の全ての楽章の始まりに置かれることとなった。そんなふう

に確かめながら作曲された《ヴァイオリン協奏曲》においてもやはり、立体的なアンサンブルを構築することへの飽くなき探求があった。この作品はJ.S.バッハ(1685-1750)の《2つのヴァイオリンのための協奏曲(BWV 1043)》(1730-31)に影響を受けたと本人が述べているが、彼が感銘を受けたのは2人のソリストとオーケストラとのあいだの楽器の受け渡しだった。パズルのピースがまるで今この目の前ではめ込まれていくかのように、小さな断片が連なっていくバッハの職人芸に感動したとき、ストラヴィンスキーは、それを自分の仲間たちと一緒に実現させる技術を手にしていった。カラフルに飛び交う楽器のなかをソリストが進んでいくかのような〈トッカータ〉。〈アリアI〉で楽器たちはその細くて小さな線を巧みに寄せ集め、儚い造形物を編み上げていく。メリスマ性の強い〈アリアII〉では楽器群の濃淡の差で、遠近感を描く。気まぐれさが演出された〈カプリッチョ〉では、楽器が入れ替わり立ち替わり表に現れ、骨格が変貌していくような音像が楽しめるだろう。



ストラヴィンスキーとドゥシュキン
©Sueddeutsche Zeitung Photo / Alamy Stock Photo