

ストラヴィンスキーと 《詩篇交響曲》 ——鎧を着た戦士の戦い

池原 舞 (音楽学) Mai Ikehara

20世紀初頭のパリで一世を風靡したバレエ・リュスの作曲家として頭角を現し、《春の祭典》(1911～1913)の初演スキャンダルと成功で確実に前衛芸術界の中心の座を勝ち取ったストラヴィンスキー(1882～1971)にとって、常にまず越えるべき存在は、30歳の自分だった。「《春の祭典》のストラヴィンスキー」というラベルをいかにして剥がし、それが偶然の産物でなかったことを証明し続けなければならないというプレッシャーに押し潰されそうになりながら、しかし彼はうまく生き残った。その生き残りをかけた戦いのなかで要石となったのが、《詩篇交響曲》(1930)である。

一般的に、《祭典》直後からが、ストラヴィンスキーの中期、新古典主義時代の始まりとされているが、この入り口は彼にとって最初のスランプであったろう。《祭典》以降の作品評価が定まら

ないうちにロシア革命が起こり、のちに本人が「生涯でもっとも辛い時期」と回想することとなる灰色の時代に突入する。革命で突然祖国と断絶、親族や友人の死に直面し、精神的に疲弊していっただけでなく、金銭的にもかなり厳しい状況に追い込まれていく。自転車操業で一作一作を発表していかざるを得なかったがために、結果としてストラヴィンスキーの中期作品は、前後の時代以上に新たな試みの連続となった。しかし、激動の1920年代を彼はそうやすやすとは乗り越えられていない。前衛作曲家に「退行」のレッテルを貼った、批評家シュレゼール(1881～1969)による酷評などは、《祭典》からの脱出をさらに難しくさせた事件だったろう。自作の価値がなかなか理解されないことを、ストラヴィンスキーはのちに『自伝』のなかで嘆いているが、そもそもゴーストライターを

使ってまで自伝を出版する必要に迫られたのも、世間の誤解を解くためだった。

とにかく戦略が必要だった。起爆剤が必要だった。鑑が必要だった。わかりやすいジャンルで、わかりやすく独自性を打ち出せて、成功するための。……そしてチャンスは訪れた。

指揮者のクーセヴィツキー(1874~1951)から、ボストン交響楽団の創設50周年を記念して1930年から1931年にかけてのシーズンで演奏する交響曲を書いてほしいという依頼を受けたことは、僥倖だったろう。ある程度の規模をもった管弦楽作品を書くという構想は、数年来から温められており、それがいよいよ実現される好機を得たのだ。ストラヴィンスキーは、この大きな記念碑的作品のために、キリスト教世界における普遍的素材である旧約聖書の「詩篇」を題材として選んだ。

生存をかけた戦いの要となる作品に宗教的題材を選択したことは、彼の私生活と個人的な感情にも基づいている。1924年に自作の《**ピアノ・ソナタ**》(1924)を公共の場で演奏するにあたり、右手の激痛に苦しんだが、神への祈りによって快癒した。このことがきっかけとなり、反抗期から一時背けていた宗教世界を見つめ直し、信仰心を取り戻した。1926年には、子どもの頃からの祈りの言語で歌を書きたいと、古教会スラヴ語で合唱曲《**主の祈り**》(1926)作曲。あるいは1929年のディアギレフ(1872~1929)の死、妻の結核の罹病。彼にとって諸々の辛い体験が、「神の栄光へ」という献辞を冠せられたこの作品に結実した。「聞いてください、わたしの祈りを。主よ(Exaudi orationem meam, Domine)」という歌い出しから、3度の「ハレルヤ(Alleluia)」を経て神の栄光を讃える切れ目なしの3楽章は、宗教曲に共通で特有の、人を超越へと誘う特質を有している。この

特質への同時代からの賛辞には事欠かない。つまり彼は、生き残りをかけた戦いに勝ったのだ。「交響曲」という西洋音楽の伝統的なジャンルで、普遍的価値をもつ「詩篇」を使うという、この2つを同時にクリアした。「聞いてください、わたしの祈りを……」という作曲家の独白は、彼の生涯のど真ん中の宗教的回帰の美しい物語でもある。こうしてこの作品は、《祭典》以降、「非人間的」で「客観主義者」だと見做されていたストラヴィンスキー像を巧みに塗り替えた。

しかし、《詩篇交響曲》における真の意味は、彼の私的な宗教心による自己イメージの回復とキャリア戦略としての成功物語に帰着するのだろうか。この作品において真にストラヴィンスキーが成し遂げようとしたことは、一体何であつたのだろうか。わたしたちがこの作品を聴くとき、宗教的感慨をたずさえてその美しい物語に浸ること、そうした聴き方はこの作品の一面をよく伝えているかもしれないが、それによって見過ごされたもっと大事なものがあるのではないか。そもそもストラヴィンスキーという人は、創作を、内的な感情表現ではなく、音を組み合わせる構築していくことの喜びとして捉えていたのではなかったか。

外的な背景にばかりに囚われるのはやめよう。音楽そのものに目を向けると、そこには生き活きとした別の源泉が浮かび上がってくるように思われる。まず、この作品は、大規模な編成の宗教作品がしばしば陥りやすいウェットな感情にどっぷりと浸かるほど華美ではない。そうならないように、ある程度の抑制を効かせるための工夫がいくつも施されている。すぐに気づくのは、一般的な交響曲の、そして多くの管弦楽曲にとつての主要な戦力となるはずのヴァイオリンとヴィオラを楽器編成から抜いたことである。それによって、あの高音弦楽器特有の感傷

ストラヴィンスキーと《詩篇交響曲》

的な響きを遠ざけた。同時に、ストラヴィンスキーの偏愛したクラリネットを追放し、代わりにフルートを5本に拡大、それに準じて管楽器群全体を増強させ、さらにピアノ2台の硬質な音色を混ぜ合わせた。そこへ合唱が加わるが、混成4部の女声パートを児童合唱に置きかえるという指示は——「指定」ではなく「推奨」の域を出なかったのは現実的な問題だが——、大人の女声では得られない、ばらばらとした、ある種の無作為さを含んだ声を想定していよう。

そうした声が、ラテン語の響きとともに立ち昇る。ストラヴィンスキーは、ラテン語で声楽曲を作ることに、そこに伝統的慣習以上のものを見出していた。日常言語ではないラテン語を使用することは、この言語がもつ一定の「格調」によって、「自由が放縦となるのを避ける」と彼は考えていたのである。それは、《詩篇交響曲》以前に、そして彼が初めてラテン語を用いたオペラ・オラトリオ《エディプス王》(1926～1927)の創作を通じて体感されたことであり、それにより、テキストは作曲家にとって、完全に音響的な素材となることを確信した。

《詩篇交響曲》においても同様に、テキストは音響素材となり、楽器と声の対等な関係を成立させている。第2楽章のフーガが見事なのは、その真価が発揮されていることだろう。むろん、テキストの意味内容に即したストーリーを音で辿っていくようなことはしていない。「太鼓」「弦」「笛」などといった音楽家を刺激する文字が並んでいるにもかかわらず、それらを音でなぞることもしていない。また、この作品のためにストラヴィンスキーが追加した行、削除した行は、テキストの形を整えるためではなく、もっぱら音楽的なリズムの字余りや字足らずを補足するためであった。第3楽章のほぼすべての行頭にある“Laudate”(賛美せよ)は、ときには陰鬱

な空気を醸しつつ執拗に反復させることで神による解放を待ち望んでいるかのように、ときには喜びの鼓動が高まり煌めくかのように表現されている。

「聞いてください、わたしの祈りを (Exaudi orationem meam)」

実は、《詩篇交響曲》から36年後に書かれた最晩年の作品《レクイエム・カンティクルス》(1965～1966)も、このテキストで最初の歌が始まる。このとき彼は、腐敗してゆく自分の肉体と戦っていた。鎧を着た戦士からわたしたちは学んでいる。祈りの声に耳を傾けながら、今日も戦い続けることを。

