

ストラヴィンスキーの客観主義美学再考

—— アポロンとディオニュソスの拮抗 ——

池 原 舞*

0. は じ め に

イーゴル・ストラヴィンスキー（Igor Stravinsky, 1882-1971）における創作プロセスと語法創造について論じようとする、我々の前に否応なく立ちはだかる壁がある。それは、彼の音楽美学を語る際にしばしば引用されてきた「音楽は音楽以外の何も表現しない」という主張である。厳密には、「思うに、音楽は、その性質上、本質的に、いかなるものも表現することができない。感情、態度、心理的な状態、自然現象など、いかなるものをも。」¹⁾ という文章によって、ストラヴィンスキーの『私の人生の年代記』（以下、『自伝』）のなかで発せられたものである。これに類似した表現が『自伝』以外の著作物においてもしばしば用いられたがために、ストラヴィンスキーの一貫した美学的態度を示すものとして、端的に「音楽は音楽以外の何も表現しない」という短い言い回しが流布した²⁾。この主張は、彼の客観主義（objectivism）の一端を示すものであるとみなされ、とりわけ新古典主義と呼ばれる中期の作品群と結び付けられてきた³⁾。

しかしながら、実際にストラヴィンスキーの作品を紐解いてみると、やや冷淡な口調として響くこの強い主張は、実態とそぐわない点もあるように思われるのである——ジョセフ・ストラウスは、件のフレーズを引きつつ、「しかしストラヴィンスキーの音楽は、実際には、劇的狀況を大いに表現するとともに、感情的なものである」と言い切ってさえいる⁴⁾。それは例えば、崇高さに満ちた《ミューズを率いるアポロ》（Apollon Musagète, 1927-28）の終曲〈アポテオーズ〉（Apothéose）に見られるような断片反復を伴う息の長いプロセスとその果てに放たれる圧巻の空虚さや、《協奏的二重奏曲》（Duo Concertant, 1931-32）の第5曲〈ディティランブ〉（Dithyrambe）から溢れ出る感傷的なヴァイオリンの高音とそれに拮抗するピアノが織り

* いけはら まい 桐朋学園大学院大学

成す静謐な世界などを目の前にしたときの違和感である。とりわけ、このような特徴が楽曲の終結部に現れている場合を、ストラヴィンスキー研究ではしばしば「純粋な」終結（‘pure’ ending）と呼ぶ。クララ・モリッツは、こうした終結をアンリ・ベルクソン（Henri-Louis Bergson, 1859-1941）の時間概念に呼応するものと指摘するが⁵⁾、このような特徴をもつ箇所は少なくとも、人間的な感情を遠ざけるものではなかろう。むしろ、ストラヴィンスキーは、先に挙げた主張で、そういったものを表現し得ない音楽の性質について語っているわけで、音楽以外のすべての要素が音楽とまったく無縁などとは述べていない。しかしながら、ではこの主張が単に伝達手段としての音楽の限界についての弁明なのかと問うならば、そうでもあるまい。一方で、テオドル・アドルノ（Theodor Ludwig Adorno, 1903-69）の言う「秩序をみせかけている仮象性」⁶⁾という言葉にすべてを集約させてよいのかといえは疑問も残る。この違和感の正体を突き止めるべく、本稿では、「音楽は音楽以外の何も表現しない」という主張の背後にあるストラヴィンスキーの美学的態度について再考したい。

なお、本稿では、ストラヴィンスキーの『自伝』や他の著作から様々な言説を縦横無尽に引用することになるが、それに先立ち、彼の著作におけるゴースト・ライターの存在について言及しておく。よく知られた事例として、『自伝』においてはヴァルテール・ヌヴェル（Walter Nouvel, 1871-1949）が、『音楽の詩学』においてはロラン・マニユエル（Roland-Manuel, 1891-1966）およびピエール・スフチンスキー（Pierre Souvtchinsky, 1892-1985）の名が挙げられよう。少なくともこの二点の著作への彼らの関与は、ストラヴィンスキーの後年から死後にかけて公にされ、今や、辞典項目に掲載された文献表にまでも、著者名以外にゴースト・ライターの名を添えて表記されている場合がある⁷⁾。また、この二点の著作以外にも、インタビュー記事等、ストラヴィンスキーの言説が収録されているいくつかの出版物において、助言や影響を与えた人物は広範にわたっていたことがわかっている⁸⁾。むしろ、ストラヴィンスキー自身の思想と、ゴースト・ライターが影響を与えた範囲を棲み分けるのは、極めて困難である。しかし、かつての犯人探しのように発言の真正性をめぐって徹底的な資料研究が繰り返された時期⁹⁾よりも、あるいはそうした研究蓄積の末に事実関係がある程度明らかになったことで、近年の研究視点は、より俯瞰的なものへとシフトしてきたように思われる。例えば、ヴァレリー・デュフェールの丹念な資料研究は、『音楽の詩学』の執筆におけるストラヴィンスキー、ロラン・マニユエル、スフチンスキーら三者の協力体制を明らかにしたが¹⁰⁾、彼女は「ゴースト・ライター」というよりもむしろ「共著者」という表現を好み、彼らの思想の交差をポジティブに評価している。デュフェールいわく、「ストラヴィンスキーは、自分のアイデアをより正確に「生み出す」ために、対話という化学反応を必要とした」¹¹⁾。タマラ・レヴィッツも同様に、「ストラヴィンスキーの著述の実践は、『自伝』や『音楽の詩学』のように、彼の絶頂期に友人たちの知的才能を上手に活かしていたときには強みとなった」と評価している——「後年、病

気を患い、統制力を失った時期には、侵害を受けやすくなった」と、悪しき側面についても論じてはいるが¹²⁾。本稿でも、むろん丁寧に注釈を入れてはいくが、他者との対話を通じ、他者の思考とも融合した、流動的でしなやかな総体として、ストラヴィンスキーの言説を扱っていく。

1. 「音楽は音楽以外の何も表現しない」に準ずる著作

はじめに、「音楽は音楽以外の何も表現しない」といった主旨をもつストラヴィンスキーの言説を確認する。主に知られているものは、発表年代順に以下に挙げた3点であろう。それぞれ異なる文脈で、異なる背景をもった作品に付随するなどして発表されたものであるが、おおまかに主張の方向性が一致していることを、まずは確認されたい。

1-1. 「私の八重奏曲についての考え」（1923年）

1923年秋に執筆された「私の八重奏曲についての考え」という短い英語の小論は、ブルックリンの月刊誌『芸術』（The Arts）の1924年5巻（1月-6月号）に掲載された。全文のリプリントは、ホワイトによる評伝『ストラヴィンスキー：作曲家と作品』の付録で確認できるが、以下、冒頭部および、とくに本論の議論において重要な箇所を引用する。

【引用1】「私の八重奏曲についての考え」¹³⁾

私の八重奏曲は、音楽的客体 [a musical object] である。

この客体は形式をそなえていて、その形式は、構成されている音楽的事柄に影響される。事柄の違いが、形式の違いを決定する。石で作られるものと同じものを大理石では作らない。

私の八重奏曲は、管楽器群のために作られた。管楽器群は、別の楽器群——例えば、あまり冷たくなくて、より曖昧な弦楽器群——よりも、形式の確かな厳格さを表すのによりふさわしいように私には思える。

弦楽器群のしなやかさは、より微細なニュアンスに適していて、また「感情的な」基盤の上に構築された作品において演奏者 [executant] の個別の感性に貢献する。

私の八重奏曲は、「感情的な」作品ではなく、音楽作品は、それら自体で充足した客観的な要素に基づいている。

（中略）

私は、この作品から、フォルテとピアノのあいだのあらゆる種類のニュアンスを排除した。つまり私は、フォルテとピアノのみを残したのだ。

フォルテとピアノは、私の作品において単に演奏中の音量の機能を決定づけるための力学上の範囲でしかない。

(中略)

作品を解釈するというはその肖像画を実現することである。私が要求しているのは、作品自体の実現であって、作品の肖像画の実現ではない。

(中略)

感情的な基盤がニュアンスにあるような精神で作られた作品は、すぐにあらゆる方向へ無秩序に変形する。それはすぐに無定形のものとなり、結果、無秩序なものとなる。そしてその演奏者 [executants] はその解釈者 [interpreters] となる。

その一方で、感情的な基盤が、ニュアンスにではなく、まさに作品の形式に備わっている音楽作品は、その演奏実行者の手にわたっても、ほとんど危険を犯しはしない。

この小論は、ストラヴィンスキーが1922年から23年にかけて作曲した室内楽曲《八重奏曲》(Octet, 1922-23)の解説という体で書かれてはいるが、ステイーヴン・ウォルシュが指摘するように、この「縮小版芸術マニフェスト」は、「まさにパリ風」であるにも関わらず、当時のストラヴィンスキーの状況下で最も自然と思われるパリでは発表されず、彼が馴染んでいたフランス語でも書かれなかった¹⁴⁾。ウォルシュによると、どういうわけかガブリエル・ピカビア (Gabrielle Buffet-Picabia, 1881-1985) の仲介によって、ブルックリンの月刊誌に英語で発表されることになったという¹⁵⁾。

なお、このエッセイを客観主義美学に関するストラヴィンスキーの最初の発言と見ることに對して、ウォルシュは異議を唱えている。彼は、《春の祭典》についての「モンジョワ」誌による1913年5月29日付けのインタビューで、ストラヴィンスキーが「クレッシェンドとディミヌエンドを伴うと、人の声は刺激的すぎる」¹⁶⁾と述べていることを指摘し、さらに「コメディア」誌への1920年12月14日付けの記事でも「よりドライで、明瞭で、あまり表情がこもらない木管楽器の方が好きだ」¹⁷⁾と紹介されていることを確認している¹⁸⁾。

1-2. 「イーゴル・ストラヴィンスキー、《ペルセフォーン》を語る」(1934年)

1934年4月29日の「エクセルシオール」誌に掲載されたエッセイ「イーゴル・ストラヴィンスキー、《ペルセフォーン》を語る」は、イダ・ルビンシュタイン (Ida Lvovna Rubinstein, 1885-1960) のバレエ・カンパニーによって翌日にパリのオペラ座で初演される《ペルセフォーン》(Perséphone, 1933-34) について、作曲家が語ったものである。同紙面には他に、同・翌シーズンで上演される予定の他の演目についても、各々の作曲家からのエッセイが掲載されている¹⁹⁾。ストラヴィンスキーが執筆した部分のリプリントは、ホワイトによる評伝『ストラ

ヴィンスキー：作曲家と作品』の付録で確認できる。以下は、そのエッセイの途中から一部を抜粋したものである。

【引用2】「イーゴル・ストラヴィンスキー、《ペルセフォース》を語る」²⁰⁾

音楽は思考ではないのだから。ある人はクレッシェンドと言い、ある人はディミヌエンドと言う。しかし音楽は実際に、動きによって膨らんだり縮んだりするものではない。私は感情を表さない。私は音楽の役割を、一般的に考えられるものとは違う形で理解している。音楽は私たちに秩序をもたらすものである。無秩序で個人的な状態から、規則正しい状態へ、完全に意識され、活力と持続が保証された状態へと移行するものである。

自分の意識下の感情は、自分自身にでさえ、いかなるルールにも反映させることができない。感情を意識した瞬間にそれはすでに冷え、まるで溶岩のようになる。すなわち、特定の形態となって、ヴェスビオ山麓で売られるブローチとなるのだ。

実はこの小論では、この他の部分で述べられた《ペルセフォース》でのフランス語のシラブルの扱いについての発言が、台本を担当したアンドレ・ジイド（André Gide, 1869-1951）をひどく苛立たせてしまうことになる²¹⁾。

引用部冒頭の「音楽は思考ではない」という表現は、『自伝』の有名なフレーズを想起させ、また、クレッシェンドとディミヌエンドに言及している点で、「私の八重奏曲についての考え」との接続も見られる。マウリーヌ・カーは、このマニフェストに、フリードリヒ・ニーチェ（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）およびシャルル＝アルベール・サングリヤ（Charles Albert Cingria, 1883-1954）の思想からの伝導を見ているが²²⁾、これについては後述する。

1-3. 『自伝』（1934-35年）

ストラヴィンスキーの名の下、1934年から翌年にかけてフランス語による二分冊で出版された『自伝』は、ヴァルテール・ヌヴェルによる聞き書きによって編まれた。この自伝は、当時、フランスを中心とした批評界から激しい批判を浴びていたストラヴィンスキーが、名誉撤回を図る意味もあって書かれたものであるが²³⁾、その中で次のような主張がなされた。

【引用3】『自伝』²⁴⁾

思うに、音楽は、その性質上、本質的に、いかなるものも表現することができない。感情、態度、心理的な状態、自然現象など、いかなるものをも。表現が音楽に内在する特性であったことはかつて一度もないのだ。音楽の存在理由は、表現とは何も関係付けられていない。

以上に見たように、発表された時期も、背景も異なっているが、おおまかに主張の方向性が一致していることを確認できた。なお、この他にも、後年に出版された一連の対話集のなかで類似表現がなされたり、別のインタビュー記事のなかで同様の内容が間接的に述べられたりもしている。例えば、ダニエル・チュアは、【引用3】で挙げた『自伝』での発言を、ストラヴィンスキーとクラフトの対話集『提示と展開』で述べられた「音楽はいかなるものをも表現しない。音楽は音楽それ自体を表現する」²⁵⁾ という発言と比較し、前者は「音楽以外のすべてを排除するものとして否定的に定義され」、後者は「それ自体の表現として、言葉の意味や言葉の記述を超えたものとして説明されている」と指摘している²⁶⁾。チュアの指摘はもっともであるが、本稿では、個々の差異よりも、こうした発言に共通する思想構造を捉えたい。

2. ラミュの見たストラヴィンスキー

2-1. 背後にあったロシア民謡詩の抑揚

前節で確認した言説のなかで、もっともよく引用されるのが、【引用3】に挙げた『自伝』における発言である。この非常にきっぱりとした断言は、しかし実は、直前の文脈から切り離されており、その切断によって真意が見えにくくなっている。直前には以下のような文章が置かれている。一つ前の段落の冒頭から引用する。

【引用4】『自伝』²⁷⁾

戦争の知らせを聞いて、愛国心を掻き立てられて深く動揺し、自分の国から遠く離れた場所で感じた私の悲しみは、ロシアの民謡詩を読むのに浸ることで味わう喜びによって、いくぶんかは軽減された。

それらの詩節のなかで私を魅了したのは、再三の粗削りの逸話や、絶えず愉快で意外性のある心象や比喩ではなく、単語と音節の並び、そしてそれらの連なりが引き起こす、音楽に極めて近い感覚を効果的に私たちにもたらず抑揚 [cadence] であった。

ここに同じ段落内の文章として繋がる形で、「思うに、音楽は、その性質上～」と【引用3】の文章が続くのである。すなわち、この主張は、音楽の性質に関する問題を直接的に論じているように見えて、実は、詩を読む際に沸き起こる感覚との類似点としての抑揚という話題から続くものであったのだ。そしてその背後には、ロシアを取り巻く状況への傷心を掻き消すかのような姿勢さえ垣間見せているのである。このささやかな分析のみで、「音楽は音楽以外の何も表現しない」という主張が、祖国から離れたストラヴィンスキーの、言葉にならない絶望を前に、音楽は何の役にも立たなかったのだ、と読み替えられようなどと言うつもりはない。む

しろストラヴィンスキーは、言葉の世界に没頭したことにより、無表情とは対極にある「抑揚」を感じ取ったのだ。

この時に読まれたロシアの民謡詩が、後述する《狐》（*Байка*, 1914-15）のためのものであったか、他のものであったかはわからないが、「再三の粗削りの逸話や、絶えず愉快で意外性のある心象や比喩」などと形容しているくらいなのだから、少なくともそれらは未来派の音響詩のような、音の響きやリズムそのものに光を当て、意味伝達を放棄したような類のものではなかったはずだ。過去に未来派との接点も少なからずあったストラヴィンスキーは、フィリッポ・トマソ・マリネッティ（Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944）の視覚詩や音響詩にも当然親しみがあつたであろう²⁸⁾。だが、ストラヴィンスキーはそちらの方向には向かわなかった。彼がシラブルの話をする時、ほとんどそれは、ストーリー性のある、ごく一般的な散文詩や物語を指している。そうしたテキストを構成する、単語や音節の羅列、リズムが作る「抑揚」を、彼は好んだのだ。

2-2. 非言語的な共振

ロシアの民謡詩を読み耽ったのが、「戦争の知らせを聞いて」だったということは、おそらく1914年のことだろう。以下の文章には、ストラヴィンスキーのシラブルへの強いこだわりが現れているが、これは、スイスの小説家シャルル・フェルディナン・ラミュ（Charles Ferdinand Ramuz, 1878-1947）が、1915年頃を回想して綴った『ストラヴィンスキーの思い出』²⁹⁾のなかの一節である。

【引用5】ラミュの回想³⁰⁾

私は一枚の紙と鉛筆をもっていた。ストラヴィンスキーは私にロシア語のテキストを一節ずつ読んでくれた。そして一節ごとに入念にシラブルを数えたのだ。その数を私は紙の余白に記入しておいた。そしてその詩句を翻訳していった。（中略）次に、長さの問題（長短の問題）、同様に母音の問題があつた（ある音はo、ある音はa、ある音はiとして書かれた）。最後に、何よりも厄介なアクセントの問題があつた。言葉の強さとしてのアクセントと音楽上のアクセントの一致や不一致の問題である。一致があまりに続きすぎると退屈になる。それは、私たちの内なる測定的で計量的な精神を満足させるだけなのだ。（中略）その度に、楽句と音の両方で等価値のものを見つける必要があつた。しかも意味も同等であらねばならないことを忘れてはいけないのだ。

この部分には、ストラヴィンスキーがロシア民謡詩に基づいて《狐》を作曲するにあたり、そのためのテキストをロシア語からフランス語へ訳すというラミュとの共同作業の現場が丁寧

に記されている³¹⁾。この箇所もしばしば抜粋・引用される一節であるが、『ストラヴィンスキーの思い出』全体を通じてもっとも評価されるべき点は、こうした具体的な記録もさることながら、ストラヴィンスキーという人間そのものの姿を鋭く捉えた、ラミュの観察力である。ラミュの筆致はきわめて繊細で美しく且つ熱気に満ちており、音楽家ストラヴィンスキーが、日常の些細な出来事から、何に喜び、何を掴み取り、どのように自らのものとして音楽に昇華させていったのかを、見事に描き伝えている。ラミュは言う。

【引用6】ラミュの回想³²⁾

あなたが事物に対して、きわめて「つつましいもの」に対して、実にエレマンテールな（要素的な）、と言われるようなものに対して喜びを感じているのを見て、私はあなたと知り合ったのである。私たちが最初に理解し合えたのは、ある種の喜びと、彼の存在全体が関心をもった喜びの質を通じてであった。

ここには、二人が事物を通じて共存した喜びについての体験が綴られているが、もはやラミュは事物自体が何であるかを問うてはいない。何であれ、それがストラヴィンスキーの身体を通じて感じ取られるプロセスや作用に、彼の関心は集中している。これは、演奏者が、何であれ楽曲を通して、共演者と演奏する際に共鳴する時と同じような、非言語的な対話によって生まれ得た感覚であったろう。翻訳という具体的な共同作業を通してはいたが、彼らが見ていたのは、その言語の裏にある躍動——ストラヴィンスキーの言葉でいえば、「抑揚」——だったのだ。「思うに、音楽は、その性質上～」の背後には、ラミュとのそうした非言語的な共振があったのである。

2-3. 唯物論者としてのストラヴィンスキー

ラミュは、同書のなかでこのあと、ストラヴィンスキーの全身を通してあらゆるものが音楽となり得ていったさまを魅力的に語るのだが、それに引き続きフリードリッヒ・ニーチェを引用しつつ——ラミュは気づいていないようだが、ストラヴィンスキーの音楽とニーチェの著作に通じるものをおそらく見抜いて——、彼をこう評価するのである。

【引用7】ラミュの回想³³⁾

当時私は、ニーチェの次の一節を、どういうわけか思い出していた（関係がないのに）。「私は自分以上のものを創造しようとするがために、滅びゆく者を愛するのだ」。当時私があるあなたのうちに愛していた人間（あなたのうちに今も愛し続けている人間）は、逆に、自分より低く創造し、なおかつ滅びない人間である。すなわち（大雑把にいうならば）、自身の確

信を下部から引き寄せ、それが確かなものであることを認識し、そのうえで初めて、上昇できるようであれば上昇する人間、ということである。言い換えれば、つまりあなたは、唯物論者 [matérialiste] であらねばならない（あなたはそうだった）。——次いで、もしあなたが唯心論者 [spiritualiste] であることを望み、それが可能ならば（私は可能だと思うが）、唯心論者であらねばならない。しかしいかなるときでも、観念論者 [idéaliste] であってはならないのだ。

最初に引用された一節は、ニーチェの晩年の大作『ツァラトゥストラはかく語りき』（1885）における第一部のなかの「創造者の道について」の最後の一文として置かれた文章である^{34）}。ここでラミュは、ストラヴィンスキーを「唯物論者」と名指していることに注目したい。唯物論とは、「精神にたいする物質の根源性を主張する立場」^{35）}であり、それに対峙する唯心論とは「世界の本質と根源を精神的なものにもとめ、したがって物質的なものをその現象または仮象とみなす学説」^{36）}である。一方、観念論とは、「唯物論」に対するもので、プラトンのイデア論に端を発するような「物質または自然に対する観念の根源性を主張する学説」^{37）}を指す。唯心論と観念論は、認識論を問題にしているのか世界観を問うているのかで異なるが、両者は「本質的には相通じており、ともに唯物論に対立する」^{38）}。ラミュは、これらの語を用いて、芸術の創造過程におけるストラヴィンスキーの方法論について述べているのだと思われる。すなわち、物質的なものを契機に芸術創造に至るのか、芸術そのものを精神的なものの反映と見るのか、という問題である。【引用 6】に示した部分をはじめ、この著作全体を通じてラミュが驚嘆しているように、ストラヴィンスキーは、きわめて「つつましいもの」、実にエレメントなものから芸術を創造した。音楽すなわち音響体という物質的なものは、精神的なものすなわち音楽以外のものの反映ではない、と主張した。そのストラヴィンスキーを「唯物論者」とするのは的を射ているだろう。しかしもっと興味深いのは、それに続くラミュの考察である。ストラヴィンスキーを代弁するかのような口調で、いかなるときでもそうであってならないとラミュが述べるのが「観念論者」であり、且つ、観念論者であってはならないが、望めば「唯心論者」になれただろう、と暗示しているのである。すなわち、ストラヴィンスキーはあくまでも唯物論の立場であったが、物質を精神の仮象とみなすことは望めばできただろう、と。しかし、精神的なものを世界観構築の根源とは決してしなかった。ラミュはストラヴィンスキーをそのように見ていた。これを芸術創造に読み替えると、次のように言うことができる。ストラヴィンスキーは物質的なものを契機に芸術を創造していた。それら物質的なものが精神の現れとして芸術のなかに立ち現れている状態は望めば実現可能だったろうが、そうはしなかった。むしろ、決して精神的なものを根源とした世界観は作らなかつたが、と。ラミュは、そう評価しているのである。

ところでこのラミュの視点は、ストラヴィンスキーの『音楽の詩学』における、あの厄介な「演奏実行者」と「演奏解釈者」のくだりを思い起こさせはしまいか。ストラヴィンスキーの定義付ける「演奏実行者」とラミュの言う「唯物論者」はいかにも相性がよさそうである。それに対し、ラミュがやや歯切れ悪く持ち出した「唯心論」という概念は、ことによると、これまで私たちを悩ませてきた「演奏解釈者」というストラヴィンスキー独特の表現を、いくぶんか見通しをよくするための参照点となるのではないだろうか。

3. 「演奏実行者」と「演奏解釈者」／「アポロン」と「ディオニュソス」

3-1. 「演奏実行者」と「演奏解釈者」

『音楽の詩学』は、1939年にハーバード大学の美術学の教授であったチャールズ・エリオット・ノートン（Charles Eliot Norton, 1828-1908）の「詩学講義」に招聘されて実施された全6回の講義の講義録である。美術・建築・文学・音楽などの領域で創造的な活動をしている文化人が二年に一度程度のペースで招聘されるこの詩学講義は、1925年に開設され、現在もなお続いており、うち多くの講演者が講義録を出版している。ストラヴィンスキーは、1939年の春頃にナディア・ブーランジェ（Nadia Boulanger, 1887-1979）から招聘依頼を受け³⁹⁾、同年10月から翌年5月にかけて、「音楽の詩学」（Poetics of Music）のタイトルのもと、全6回の講義を行った。前述したように、『音楽の詩学』の執筆には共著者がおり、彼らは講義の資料作りの段階から協力していた。フランス語で1942年に出版された『音楽の詩学』⁴⁰⁾は、以下のような構成を持つ。第1課：顔合わせ、第2課：音楽現象について、第3課：作曲について、第4課：音楽類型学、第5課：ロシア音楽の変化、第6課：演奏について／エピローグ。このうち最終課の演奏に関する内容のなかに、「演奏解釈」と「演奏実行」という言葉が登場する。実はこの言葉は、本稿第1節の【引用1】で確認したように、1923年のエッセイのなかですでに出てきている。その時点ではこの二つの用語は明確な対語として用いられてはいないが、主旨はその時点から変わらない。

以下に、該当箇所を引用する。なお、『音楽の詩学』においては、その複雑な成立状況に鑑み、1942年の初版を底本に訳出された笠羽映子の日本語訳を用いる⁴¹⁾。

【引用8】『音楽の詩学』⁴²⁾

演奏解釈 [interprétation] という概念は、演奏実行者に課される限界、あるいは演奏実行者が自分の実践行為において自分に課す限界を前提としています。その行為は音楽を聴き手に伝えることに帰着します。

演奏実行 [exécution] の概念は、明瞭であり、自己が秩序づけるもののなかで尽き果

てる意志の厳格な実現を意味します。

それら —— 演奏実行と演奏解釈という —— 二つの原理が、作品と聞き手のあいだに介入してきて、メッセージの好ましい伝達を改悪するすべての誤解、すべての間違い、すべての罪悪の根源に存在するのです。

どの演奏解釈者も必然的に一人の演奏実行者を兼ねます。逆は真ではありません。

通常、演奏という行為そのものなかに、解釈も実行も含まれると考えられ、解釈のない実行などは存在し得ないように思われるのだが、ストラヴィンスキーは、一人の演奏家の内部に、実行者と解釈者の二つの役割があるものとみなしている。引用部前後も含めてストラヴィンスキーの論理を噛み砕くと、演奏実行とは、楽譜に書かれたものの厳格な実現のことで、そこに書かれていないものへの扱い、あるいは書かれているが選択の余地が残されているものに対する扱いを、彼は「解釈」と呼んでいるようだ。彼は、演奏解釈者の行為を「音楽を聴き手に伝えることに帰着する」と述べている。つまり彼は、音楽を聴き手に伝えるためには、「演奏実行」だけでは足りず、それを超えた「解釈」が必要となる、と考えているのである。「音楽がどれほど几帳面に記されており、テンポ、ニュアンス、スラー、強調などの指示によってあらゆる曖昧さからどれほど保護されていても、それはつねに定義を拒む秘められた諸要素を含んでいます」⁴³⁾と述べられていることから察するに、ストラヴィンスキーは、記譜に限界があることを心得ていたようだ。だが、彼に言わせれば、演奏者たちは、この「解釈」の段階で、常套的に甚だしい間違いを犯しているのである。その間違いへの苛立ちを、彼は、こう表現する。「クレッシェンドはつねに、ご存じのように、テンポの急速化を命じ、他方、減速は必ずディミニユエンドを伴うことになります。余計なものに凝りすぎるのです」⁴⁴⁾。さらには、こう批判する。「悪い演奏解釈者によって、よい演奏解釈者が忘れられてはならない、そのことは私も認めますが、悪い演奏解釈者たちは多数いて、真にそして誠実に音楽に仕えるヴィルトテューオーズたちは、音楽を使って、キャリアの快適さに身を落ち着けようとする人々よりずっと数少ないということは指摘しておきます」⁴⁵⁾。

このような、演奏者の過度な解釈を忌み嫌う傾向は、何もストラヴィンスキーのみならず、モーリス・ラヴェル (Maurice Ravel, 1875-1937) による「私の音楽を解釈してくれなどとは求めていない。ただ演奏してほしいだけだ」⁴⁶⁾ という発言や、指揮者への不審から非常に細かい注釈をスコアに付したグスタフ・マーラー (Gustav Mahler, 1860-1911) の事例⁴⁷⁾ を挙げるまでもなく、20世紀前半あたりに顕著だった。20世紀後半になってくると、不確定性の音楽をはじめ、作者の在り方自体が変質あるいは不在となるような作品も現れる⁴⁸⁾。さらに、1967年にロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-80) によって「作者の死」(La mort de l'auteur) が宣言されたこと⁴⁹⁾、芸術界は決定的な転換点を迎えた。今や私たちは、作者の意図なるものが媒

介者たる演奏者を通じて聴衆に伝わるなどという直線的な伝達図式は、もはや幻想であることを知っている⁵⁰⁾。そうした歴史を経たあとの視点からすれば、ストラヴィンスキーの主張は「創作者至上主義」の囚われのなかにあると断言できるのだが、そのように一刀両断することが本稿の目的ではもちろんない。むしろ、そうした岬に立っているからこそ、私たちは、作品の真正性の議論には執着せず、作者周辺のコンテクストを冷静に観察することができるのであるから。

最終的にストラヴィンスキーは、「よい演奏解釈者」を示すべく、自身で録音を残すという選択肢をとることになるが⁵¹⁾、単に録音物を残すというだけでなく、彼は自作自演を推奨盤のようにも扱った。例えば、《エボニー協奏曲》(Ebony Concerto, 1945)においては、初版総譜の中表紙のタイトルの下に、自作自演の録音情報を印刷させた⁵²⁾。しかもその録音には、楽譜にはなんら指示されていないスウィングが入っているのである。このような、彼の主張と実践との食い違いは、何故に起こるのだろうか。ストラヴィンスキーの指す「よい演奏解釈者」と「悪い演奏解釈者」の差異は、創作者至上主義の問題を留保するとして、どこにあるのだろうか。

この問いを考察するために、ストラヴィンスキーの残した録音物を分析するという方法論も考えられようが、それはそれで異なる問題が生じる。ニコラス・クックの研究が示したように、ストラヴィンスキーは、同じ作品を複数回録音しているが、テンポに関してさえ、自らのスコアの指示と異なり、彼自身が正しい演奏を示すことができているのである⁵³⁾。それは、ストラヴィンスキー自身の指揮者としてのテクニックや、オーケストラ団員の演奏技術や現場の諸事情に起因する部分も大いにあっただろう。だが本稿が問うのは、実際にはストラヴィンスキー自身でさえも達成できなかった「よい演奏解釈」とは、どのような美学的態度を指すのか、ということである。

ストラヴィンスキーの言説をさらに検証してみたい。「とりわけ、ロマン派の巨匠たちの演奏解釈を指図する、非常に流布している方針は、それらの音楽家たちを、私が話題にしているテロ行為のうってつけの犠牲者にします。彼らの作品の演奏解釈は、犠牲者の恋愛や不幸から引き出された音楽外の考察によって操作されます。作品の題名について、なんの根拠もなく人々はあれこれ注釈します」⁵⁴⁾。ここでストラヴィンスキーが徹底的に非難している「人々」とは、「とりわけ、ロマン派の巨匠たち」であり、先の構図に当てはめるならば、「観念論者」に近いかもしれない。音という物質的なもの——厳密に言えば、音の高さや音量といったものを規定する情報が書かれた楽譜——を契機とせず、そこから離れて、観念をめぐってあれこれ考察する、こうした方法での芸術創造をストラヴィンスキーは敵視している。一方、楽譜に書かれたものを厳格に実現すべき「演奏実行」は、常に楽譜に基づいて音という物質的なものを扱っているという点で、「唯物論」的な考えと結びつく。

それに対し、「演奏解釈」は、書かれ得なかったものへの思考を必要とする。彼は、「演奏実行」の方の行為を「自己が秩序づけるもののなかで尽き果てる意志の厳格な実現」と定義付けている。だとすれば、「演奏解釈者」が解釈すべき何かは、その意志の外にあるもの、と考えることができる。そしてそれは、「秩序づけるもののなか」にはない、そのように読めるのではないだろうか。この「意志の外にあるもの」への視点は、唯心論的な捉え方に接近している。物質的なものの外側に、解釈すべき何かが前以てあり、楽譜に書かれた物質的なものは、それら全体のうちの一部が反映されているものである、と。そのような前提があったという仮説が成り立ちはしまいか。すなわち、演奏解釈者が解釈すべきものとは、秩序づけられておらず、意志の外に前以てあった何かである、と。

このトピックを掘り下げるためには、ストラヴィンスキーがしばしば口にした「秩序」、そしてそれを司る「アポロン」の存在を絡めて考察する必要があるだろう。

3-2. 「アポロン」と「ディオニュソス」

『音楽の詩学』の第4課で、「古典主義とロマン主義の果てしない論争」について述べたあと、ストラヴィンスキーは次のように結ぶ。

【引用9】『音楽の詩学』⁵⁵⁾

結局、作品のすっきりした配置にとって —— 作品の結晶化にとって —— 重要なのは、創造者の創造力を揺さぶり、滋養となる活力を引き上げるディオニュソス的な諸要素すべてが、私たちに熱気を与える前に、ときに飼い馴らされ、最終的には法則に従うことです。つまり、まさにアポロンが法を命じるのです。

「アポロン」(Apollon)とは、ギリシア神話における、美と光、芸術の神で⁵⁶⁾、「ディオニュソス」(Dionysos)とは、葡萄の木、葡萄酒の神である⁵⁷⁾。「創造力を揺さぶり」、「活力を引き上げる」ディオニュソスと、「熱気を与える前に」、「飼い馴ら」し、「法を命じる」アポロンというこの二項対立は、明らかに、フリードリッヒ・ニーチェの『悲劇の誕生』(1872)⁵⁸⁾を意識したものだろうと思われる。

ニーチェの処女作『悲劇の誕生』は、その主観的な物言い、用語法の混乱や大胆な展開によって、当時のアカデミズムから白眼視された著作だった。後年、それらの批判に応える形で『自己批判の試み』(1886)が執筆されるまでに至ったが、今や、この処女作のなかにこそニーチェの思索の根源を見る向きもある⁵⁹⁾。内容としては、ホメロス以降のギリシア演劇を辿りながら、「アポロ的な夢」と「ディオニュソス的な陶酔」という、相反する衝動が配偶されるさまを見出し、それがアッティカ悲劇の真髄に到達するまでを説いていくものである。

ニーチェは、ギリシア悲劇における「コロス」(合唱)の存在が、鑑賞者を陶醉させ、現実世界から舞台上の世界へと引き入れる役割を果たしており、それによって一体化した芸術が創造されるという現象自体を「ディオニュソス的」と呼んだ⁶⁰⁾。そしてそれを救済するアポロンという構図が、悲劇を最大限に引き立てると説く。さらに、その悲劇の在り方を理想的に実現したものがリヒャルト・ワーグナー (Richard Wagner, 1813-83) の楽劇だとして、ワーグナーによる神話の再生こそが、「美的ソクラテス主義」に侵されている近代文化を乗り越え得る模範だという物語を組み上げる⁶¹⁾。

周知の通り、ストラヴィンスキーは、『音楽の詩学』の第3課および第4課で痛烈にワーグナーを批判している⁶²⁾。すでに『自伝』において彼は、セルゲイ・ディアギレフ (Sergei Diaghilev, 1872-1929) とパイロイトで《パルジファル》(Bühnenweihfestspiel "Parsifal", 1882) を観劇した苦痛な体験を皮肉たっぷりに綴っているが⁶³⁾、『音楽の詩学』では、より論理的にワーグナーの作曲システムについて批判している。とくに、ライトモチーフの手法に関して、ドビュッシーが「音楽電話帳」と呼んだのに続き、「クロークの預かり番号のようなもの」と揶揄した⁶⁴⁾。ストラヴィンスキーは、「愛」や「怒り」というような抽象的な観念をラベリングして、それを一対一の関係で固定的なモチーフと結びつけることに抵抗があったのだろう。

こうした背景もあり、ワーグナー／ニーチェのイメージの強い『悲劇の誕生』とストラヴィンスキーを並べること自体、これまで然して積極的にはなされてこなかった。しかし近年、タマラ・レヴィッツやマウリーン・カーらによる《ペルセフォース》および《協奏的二重奏曲》周辺の研究を通じ、ストラヴィンスキーの作品のいくつかには、シャルル=アルベール・サングリアを介したニーチェの思想が認められることも明らかにされた⁶⁵⁾。ストラヴィンスキーが、教養として以上に、実際どれほどニーチェに親しんでいたかは不明である。しかし、実質的な影響はどうあれ、ニーチェの『悲劇の誕生』における「アポロ的なもの」と「ディオニュソス的なもの」の構造は、ストラヴィンスキーの音楽における、演奏解釈者が解釈すべき、「楽譜に書かれ得なかったもの」への理解を促す鍵となるのではないだろうか。

【引用9】の一節から明らかのように、まずもってストラヴィンスキーは、アポロン以前にディオニュソス的なものの存在を認めている、ということである。彼はそれを、「創造者の創造力を揺さぶり、滋養となる活力を引き上げる」ものであり、「私たちに熱気を与える」ものとみなしている。そしてそれは、「アポロンの法」によって「飼い馴らされ」なければならないような、無秩序なものである、ということだ。これこそがまさに演奏解釈者が解釈すべき、「秩序づけられておらず、意志の外に前以てある何か」なのではないだろうか。演奏解釈者が格闘すべき相手は、つまるところ、ディオニュソスだったのである。

4. 「アポロン」と「ディオニュソス」の拮抗

4-1. 「ディオニュソスなしには……」

ニーチェは『悲劇の誕生』のなかで、ディオニュソス秘祭における熱狂を次のように描いている。

【引用 10】『悲劇の誕生』⁶⁶⁾

ディオニュソス的音楽、従って音楽一般の性格をなしているほかならぬその要素は、非アポロ的なものとして用心深く遠ざけられていた。すなわち、魂をゆさぶる音の威力、旋律の統一的な流れ、和音のまったく類のない世界といったものは遠ざけられているのだ。ところがディオニュソスの酒神賛歌においては、人間はその持っている一切の象徴的能力を最高度に発揮するようにかきたてられる。

ニーチェの用いた音楽用語を字義通り受け取るわけにはいかないにせよ、「非アポロ的なものとして用心深く遠ざけられていた」という一節は、ストラヴィンスキーの美学的表明を思い起こさせる。ストラヴィンスキーは、「私の八重奏曲についての考え」でこう述べていた。「感情的な基盤が、ニュアンスにではなく、まさに作品の形式に備わっている音楽作品は、その演奏実行者の手にわたっても、ほとんど危険を犯しはしない」⁶⁷⁾。すなわち、ストラヴィンスキーは、ディオニュソス的要素を演奏実行者に渡すまいと、それが「熱気を与える前に」、アポロンを発動させようとしていた。しかも「作品の形式」において、アポロンに「法を命じ」させようとしていたのだ。しかし、そうすることがそもそも可能ではなかったからこそ、彼は、自分の崇高な舞台へ観念論者たちの介入を許してしまったのではないか。

再びニーチェを参照しよう。ニーチェは、そもそもアポロンの文化の基盤には、ディオニュソス的なものへの生々しい同族嫌悪のような感情があったと見て、以下のように論じている。

【引用 11】『悲劇の誕生』⁶⁸⁾

アポロ的ギリシア人には、ディオニュソス的なものがひき起こす作用もまた「巨人的」で「野蛮人的」だと思われたのだが、彼自身がしかし同時にあの打ち倒された巨人や英雄たちと、内面的には血のつながりがあることを自認しないわけにはいかなかった。それどころか、もっとそれ以上のことも感じないわけにはいかなかったのだ。すなわち、あらゆる美と節度をそなえた彼の全存在が、苦悩と認識の覆われた基盤の上に立っているということだった。ところがこの基盤の覆いは、またもやあのディオニュソス的なものによってあばかれたのである。見るがいい！ アポロはディオニュソスなしには生きることができな

かったのだ！「巨人的なもの」と「野蛮的なもの」とは、けっきょく、アポロ的なものとちょうど同程度に必然なものだったのだ！

ワーグナーを想起させる用語法はさておき、ニーチェは『悲劇の誕生』のなかで、アポロンとディオニュソスの両極性について述べただけでなく、それらのエネルギーの釣り合いについても論じていたのだ。「アポロはディオニュソスなしには生きることができなかった」というこの衝撃的なフレーズは、ストラヴィンスキーの「音楽は音楽以外のものを表現しない」と言いながら、その隙間から否応なく溢れ出るディオニュソス的な情熱のほとばしりを感じてしまう私たちを、納得させはしまいか。

具体例を引いてみよう。《協奏的二重奏曲》の第5曲〈ディティランブ〉——「ディティランブ」とは、言うまでもなくディオニュソスを讃える「酒神賛歌」を指す——には、アポロンの制御のもとで燃え盛る「ディオニュソスの要素」をはっきりと認めることができる。

4-2. 〈ディティランブ〉における抒情性とその堰き止め

《協奏的二重奏曲》は、「感情的な」基盤の上に構築された作品において演奏者の個別の感性に貢献する⁶⁹⁾としてストラヴィンスキーが遠ざけていた弦楽器であるヴァイオリンと、ピアノによる編成で書かれた。新即物主義的な演奏スタイルをもつサミュエル・ドゥシュキン(Samuel Dushkin, 1891-1976)に出会って以降、ストラヴィンスキーは、アポロンの制御を保つことができる弦楽器の書き方を見つけたのだろうが、それでもヴァイオリンとピアノという伝統的な編成を受け入れた時点で、ディオニュソスと戦うことは目に見えていたはずだ。成功裏に終わった《ヴァイオリン協奏曲》(Violin Concert, 1931)で頼ることができた管楽器は、ここでは不在となる。ことによるとストラヴィンスキーは、アポロンとディオニュソスの対等性を心得ていたのかもしれない⁷⁰⁾。より強靱なアポロンは、より情熱的なディオニュソスの振る舞いがあるこそ成り立つということを、ストラヴィンスキーはすでに発見していたのかもしれない。とはいえ、《協奏的二重奏曲》の創作は、彼にとって十二分に挑戦的な出来事だったろう。ストラヴィンスキーは、この曲の作曲経緯について、『自伝』で次のように述べている。

【引用 12】『自伝』⁷¹⁾

私は1931年の終わり頃から《協奏的二重奏曲》を作曲し始め、翌年7月15日までに書き終えた。私の記憶によると、この作品の創作は、当時出版されたばかりの、私が夢中になっていた一冊の本と密接に結びついている。それは、類い稀な洞察力と独創性を備えた作家シャルル=アルベール・サングリアの名著『ペトラルカ』であった。彼の著作と私の作品とのあいだには、ある種の偶然性が存在していた。私たちの思考は同じ主題の周囲を

めぐっていた。当時私たちは互いに遠く離れており、めったに会うこともなかったが、私たちの出会いの最初から気づいていた私たちの見方や傾向や考え方の親和性は、今も変わらず存続し、年を追うごとにいっそう強くなっているようにさえ感じられる。

「抒情性は規則なしには存在せず、またそれは厳格でなければならない。抒情性の可能性のみしか存在せず、それは至るところに存在する。至るところに存在しないものは、抒情的な表現と構成である。そこに達するには、熟練が必要であり、それを身に付けなければならない」。このサングリアの言葉は、私が取り組んでいた作品に実に適合していた。私が目指していたのは、抒情的な作品を書き、音楽的韻律の仕事をするのであったが、ここで私はそれまで以上に、抒情的な作品を目指すことで、厳しい訓練の恩恵を受けることができ、技術を全うしてそれを応用する喜びを与えてくれる厳格な規則の効果を見出したのだ。

ジュネーヴ生まれの作家、詩人、そして音楽家でもあったサングリアと、ストラヴィンスキーは、1914年5月にパリで出会い、生涯親しい友人となった——また、サングリアは、ラミュとも知り合いであった。1934年のエッセイ「《ペルセフォース》を語る」の執筆にも、サングリアの助言があったであろうことが先行研究で明らかにされているが⁷²⁾、とりわけ、ディオニュソスの要素に果敢に立ち向かっていた30年代のストラヴィンスキーにとって、サングリアの思想は、アポロ的な規律を芸術内部で打ち立てるうえでの参照先となったようだ。サングリアによる『ペトラルカ』は、詩人フランチェスコ・ペトラルカ（Francesco Petrarca, 1304-74）の詩における抒情性が、厳しい規則性の上にあると、その職人芸を讃えた論考であるが、その過程でニーチェの『悲劇の誕生』のアポロンとディオニュソスにも言及されているのである⁷³⁾。

《協奏的二重奏曲》の第2曲〈エクローグⅠ〉および第3曲〈エクローグⅡ〉には、ペトラルカの『牧歌』（*Bucolicum carmen*, 1346-52）を下敷きとした音楽的ドラマが——詩の対話形式をほとんどそっくり写しとるかのようにして——展開されているだけでなく、第1曲〈カンティレーナ〉や第4曲〈ジーク〉においてもペトラルカからの間接的な影響を見ることができる⁷⁴⁾。本稿ですべての曲について詳述していくわけにはいかないが、ディオニュソスを讃える「酒神賛歌」の名が冠せられた第5曲に関しては、ここまでの論述を机上の空論にしないためにも、具体的に分析してみたい。

そのタイトルから想像されるものとは裏腹に、第5曲〈ディティランブ〉は、一見して荒々しくないどころか、16分音符1拍分がメトロノーム60と指定された、ゆったりとした速度の音楽として仕上げられている。しかし、その内部には、ディオニュソスが息づいている。冒頭に16分の4拍子との拍子記号があるが、7小節目以降、小節線はしばらく失われる（【譜例1】）。



© Igor Stravinsky, *Duo Concertant pour violon et piano* (London: Boosey & Hawkes, 1947).

【譜例1】《協奏的二重奏曲》第5曲〈ディティランブ〉(第6小節～)⁷⁵⁾

ストラヴィンスキー作品における小節線の操作については分厚い研究史があり、ここですべてを包括した機能や意味作用を論じることはできないが⁷⁶⁾、確実に言えるのは、小節線の操作を施したところで、リズム上の諸関係が表面的にはなんら変わらないという点である。しかし、こうした変更は明らかに、奏者への視覚上の印象を操作するために施されたものである——そうでなければ他に理由がないからである。この表面的には変わらないはずの譜面がしかし、奏者にとっては、しがらみにも、自由を得る翼にもなり得る。しがらみの方の事例としては、《兵士の物語》(*Histoire du soldat*, 1918)における〈兵士の行進曲〉(*Marche du soldat*)を挙げるだけで十分だろう。2拍子のマーチにしか聞こえないはずのテクスチャーが、実は4分の3拍子や8分の3拍子が入り混じった譜面でできているのだ⁷⁷⁾。しかしこれを演奏しようとする奏者への心理的緊張感は、強拍へ、必要以上の重さに乗せないことに成功する。馴れ合いのマーチから遠ざけるのに、これほど効果的な手法は他にないだろう。

〈ディティランブ〉におけるこの小節線剥奪の効果は《兵士》とも異なり、むしろ束の間の自由の印かもしれない。縦に区切られないことによる見た目の解放感とともに、しかし音価を隣へ隣へと順々に水平的に読むという奏者の運動性は、終わりの見えない長旅をなぞる。ポリフォニックなテクスチャーと低速度も相まって、停滞感あるいは無時間的な世界へと没入させる。そうしたなかでヴァイオリン・パートには「徐々にクレッシェンド」の指示があり、中間音域から高音へと向かっていく。この音量と音高の二重の高まりは、ディオニュソス的な熱気を帯びるに相応しい。ヴァイオリンがメゾ・フォルテを通過するところから、ピアノへの指示

としても「徐々にクレッシェンド」が置かれ、それでも足りないとはばかりに松葉形のクレッシェンド記号が「きわめて」(molto) の指示とともに最後の声をあげ、二つの楽器は同時に達する（【譜例2】）。

The image shows two systems of musical notation for a violin and piano duo. The first system features a violin part with a 'cresc.' marking and a piano part with a 'crescendo' marking. The second system shows the violin part with a 'ff' marking and the piano part with a 'molto ff' marking. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings.

© Igor Stravinsky, *Duo Concertant pour violon et piano* (London: Boosey & Hawkes, 1947).

【譜例2】《協奏的二重奏曲》第5曲〈ディティランブ〉（【譜例1】に続く箇所）⁷⁸⁾

そこへ、待っていたかのように、フォルティッシモのカタルシスを断ち切るかのようにして、小節線が復活するのである。自由の身であったディオニュソスを、ついにアポロンが制するのだ。とりわけピアノ・パートは、その後、突然音価が長くなるため、自然の法則に従って——フォルティッシモの重厚な和音であっても——、響きは減衰していく。その減衰の上で、裸になったヴァイオリンの高音が響き渡る。

これがアポロンの勝利なのかと問うならば、おそらく答えは否であろう。ニーチェの暗示通り、ディオニュソスの「抒情性」なしにこれほどまでにアポロンの「堰き止め」が輝くことはなかったはずであるから。〈ディティランブ〉の芸術的魅力は、「ディオニュソス」と「アポロン」という二つの存在の拮抗にあったのだ。

5. 結 論

以上、本稿では、ストラヴィンスキーの客観主義美学に関するいくつかの言説を、ラミュヤサングリアの視点を借りながら、自由に発展させつつ、再考してきた。とりわけ、「演奏実行」と「演奏解釈」という一見不可解な語を、ニーチェの『悲劇の誕生』における「アポロ的な

るもの」と「ディオニュソス的なもの」という二項対立構造を演繹することで、唯物論的思想を軸に持っていたストラヴィンスキーを悩ませていたものの存在に迫った。そこには、秩序づけられておらず、制御不能なディオニュソス的なものがあった。ディオニュソス的なものは、アポロ的なものとの拮抗状態を作ることで、ストラヴィンスキー作品の一端を成していた。《協奏的二重奏曲》の第5曲〈ディティランブ〉の分析によって、その拮抗のさまを具体的に確認したが、このディオニュソスが一体どこから生成されたものなのかは、本稿での考察の及ぶ範囲ではなかった。

ここへ来て思い起こされるのが、ストラヴィンスキー作品における「声」をめぐって「誰が話しているのか？」を再考したニコラス・マッケイの議論である⁷⁹⁾。《エディプス王》(Oedipus Rex, 1926-27) や《ペルセフォース》のようにギリシア演劇を意識した舞台作品におけるコロスの声は、運命を伝える神の役割を果たし得たかもしれない。しかし、《協奏的二重奏曲》のように言葉のない作品の場合、その声の主体はどこにあるのだろうか。ニーチェをさらに突き詰めて、アルトゥール・ショーペンハウアー (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) にまで遡るならば、観念論に行き着くことになるが⁸⁰⁾、果たしてそこに道はあるだろうか。ジョナサン・クロスは、ストラヴィンスキーの作品において「儀式」というトピックをもつものの特徴を考察した論考のなかでこう述べている。「観客は演劇を観るのと同じくらい儀式に参加しているのである。むしろ、ナラティヴを提示しようとしめない作品において、この儀式的感覚はよりいっそう高まる——とりわけ《結婚》に顕著。これは「荒々しい」演劇と「聖なる」演劇が融合するところにある」⁸¹⁾。ここにも、ディオニュソスとアポロンが透け見えるが、クロスが目した「ナラティヴ」は、どのように定義づけられようか。それらは次なる課題としたい。

注

- 1) Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie* (Paris: Denoël, 1962; 2000), 69-70.
- 2) このフレーズにより近いものは、ロバート・クラフト (Robert Craft, 1923-2015) との対話集のなかの以下の文章であろう。「音楽はいかなるものをも表現しない。音楽は音楽それ自体を表現する」。Igor Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Developments* (London: Faber and Faber, 1962), 101.
- 3) ウィリアム・ロビンは、以下の論文で、ストラヴィンスキーによるこうした主張は、「1920年代に成立し、1930年代を通じて広まったと考えられてきた」が、実際には「1914年から15年頃にその萌芽を見出すことができる」として、《春の祭典》(Le Sacre du printemps, 1911-13)以降のいくつかの作品から、その後のキャリアへの連続的展開を見ている。William Robin, "Formalizing a "Purely Acoustic" Musical Objectivity: Another Look at a 1915 Interview with Stravinsky," in *The Rite of Spring at 100*, Severine Neff, Maureen Carr and Gretchen Horlacher, eds. (Bloomington: Indiana University Press: 2017), 138.

- 4) Joseph N. Straus, *Stravinsky's Late Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 183.
- 5) Klára Móricz, "The Burden of Chronos: The Genealogy of Stravinsky's Concept of Music Time" (paper presented at 'Stravinsky in America', Louisiana State University, February 19, 2022).
- 6) テオドール・W・アドルノ『アドルノ音楽論集：幻想曲風に』, 岡田暁生, 藤井俊之訳（東京：法政大学出版局, 2018）, 192頁。
- 7) Stephen Walsh, *The New Grove: Stravinsky* (London: Macmillan Publishers Limited, 2002), 61.
- 8) Valérie Dufour, "Assuming Co-authorship: Stravinsky and His 'Ghostwriters,'" in *Stravinsky in Context*, ed. Graham Griffith (Cambridge: Cambridge University Press, 2021), 125-132.
- 9) これは、ストラヴィンスキーの生前および死後に出版された一連の対話集における、ロバート・クラフトの暴露的また暗示的な証言への検証に端を発するかもしれない。例えば、《春の祭典》の着想をめぐる論争や、とりわけこの音楽の旋律が民謡素材のデフォルメであったことを突き止めたローレンス・モートンの論文（Lawrence Morton, "Footnotes to Stravinsky Studies: 'Le sacre du Printemps,'" *Tempo*CXXVIII (1979), 9-16.）, およびそれをより広範に論じたりチャード・タラスキンによる見解が含まれる、徹底的な資料研究を通じた大部の著作（Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra* (Berkeley: University of California Press, 1996).）などに代表されよう。
- 10) Valérie Dufour, "The Poétique musicale: A Counterpoint in Three Voices," in *Stravinsky and His World*, ed. Tamara Levitz (Oxford: Princeton University Press, 2013), 225-254.
- 11) Dufour, "Assuming Co-authorship," 129.
- 12) Tamara Levitz, *Modernist Mysteries: Perséphone* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 295.
- 13) Igor Stravinsky, "Some Ideas About My Octuor," *The Arts* (January-June 1924), 4-6; reprinted in *Stravinsky: The Composer and His Works*, ed. Eric Walter White (Berkeley: University of California Press, 1966; 2nd ed., Berkeley: University of California Press, 1979), 574-7.
- 14) Stephen Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring Russia and France, 1882-1934* (New York: Alfred A. Knopf, 1999), 375.
- 15) Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*, 375.
- 16) "Ce que j'ai voulu exprimer dans Le Sacre du printemps," *Montjoie*, May 29, 1913; reprinted in *Anthologie de la Critique musicale: Igor Stravinsky, Le Sacre du Printemps, Dossier de presse*, ed. François Lesure (Genève: Editions Minkoff, 1980), 13-15.
- 17) Michel Georges-Michel, "Les deux Sacre du printemps," *Comoedia*, December 14, 1920; reprinted in *Anthologie*, ed. Lesure, 53.
- 18) Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*, 376-377.
- 19) フローラン・シュミット (Florent Schmitt, 1870-1958) による《比類なきオリアーナ》(d'Oriane la sans égale, 1933), アルトゥール・オネゲル (Arthur Honegger, 1892-1955) による《ダンフィヨン》(d'Amphion, 1929), ジャック・イベル (Jacques Ibert, 1890-1962) による《ディアーナ・ド・ポワチエ》(Diane de poitiers, 1934)。
- 20) "Igor Stravinsky nous parle de PERSÉPHONE," *Excelsior*, April 29, 1934; reprinted in White, *Stravinsky: The Composer*, 579-581.
- 21) 《ベルセフォース》に関する極めて示唆に富んだ先行研究としては、本稿脚注 12 でも取り上げた、以下の文献が挙げられる。Tamara Levitz, *Modernist Mysteries: Persephone* (New York:

- Oxford University Press, 2012). レヴィッツはこのなかで、ジイドとストラヴィンスキー、また舞台監督のジャック・コポー (Jacques Copeau, 1870-1949)、振付のクルト・ヨース (Kurt Jooss, 1901-79)、美術と衣装を担当したアンドレ・バルザック (André Barsacq, 1909-73)、および主演のルビンシュタインら各人の思想や芸術観の違いを徹底的に考察している。
- 22) Maureen Carr, *Multiple Masks: Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002), 197-200.
- 23) とくに、ボリス・ド・シュレゼール (Boris de Schlœzer, 1881-1969) による《マヴラ》(Mavra, 1921-22) や《ペルセフォース》(Perséphone, 1933-34) への批判は、辛辣なものであった (Boris de Schlœzer, Igor Stravinsky, (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012))。『自伝』の「序文」で本人が述べているように、これを世に出さなければならなかった理由は、これまでの彼の作品に対する「誤解」を「一掃」するためであった。Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, 7-8.
- 24) Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, 69-70.
- 25) Stravinsky and Craft, *Expositions*, 101.
- 26) Daniel K. L. Chua, "Music is by its very nature, essentially powerless to express anything at all," in *Stravinsky in Context*, ed. Griffith, 313-321.
- 27) Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, 69.
- 28) 未来派の視覚詩とは、例えば次の文献に掲載されているようなものである。Lawrence Rainey Christine Poggi, and Laura Wittman, eds., *Futurism An Anthology* (New Haven: Yale University Press, 2009)。ストラヴィンスキーと未来派の関係については、マウリーナ・カーの次の文献のところに第1章「ストラヴィンスキーの新古典主義の現れ：他芸術における、また近代社会史および政治史における思想的美学的基盤」で有意義な議論がなされている。Maureen Carr, *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914-25)*, (Oxford: Oxford University Press, 2014).
- 29) ストラヴィンスキーとラミュが知り合ったのは1915年のことである。この本の冒頭でラミュは二人の出会いを「1915年秋」と回想しているが、ウォルシュは以下の著書のなかで、7月頃だと推定している。Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring*, 256.
- 30) Charles Ferdinand Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinsky* (Lausanne: Editions de l'Aire, 1978), 33-34, 36. 初版は1928年。
- 31) 《狐》に始まり、彼らは《プリバウトキ》(Прибаутка, 1914)、《兵士の物語》(Histoire du soldat, 1918)、《結婚》(Les Noces, 1921-23) といった作品のためのテキストの翻訳を通じ、幸福な時間を過ごすことになる。
- 32) Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, 11-12.
- 33) Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, 14.
- 34) Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trans. Henri Albert (Paris: Société du Mercure de France, 1903), 90.
- 35) 『岩波哲学小辞典』, 粟田賢三, 古在由重編 (東京: 岩波書店, 1979), 239頁, s. v. 「唯物論 [英 materialism]」。
- 36) 『岩波哲学小辞典』, 239頁, s. v. 「唯心論 [英 spiritualism]」。
- 37) 『岩波哲学小辞典』, 47頁, s. v. 「観念論 [英 idealism]」。
- 38) 『岩波哲学小辞典』, 239頁, s. v. 「唯心論 [英 spiritualism]」。
- 39) Stephen Walsh, *Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934-1971* (New York: Alfred A. Knopf, 2006), 91-92.

- 40) Igor Stravinsky, *Poétique Musicale: Sous Forme de Six Leçons* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1942).
- 41) イーゴリ・ストラヴィンスキー『音楽の詩学』, 笠羽映子訳 (東京: 未来者, 2012)。『音楽の詩学』執筆までの経緯に関するヴァレリー・デュフェールの研究紹介と、諸外国語への翻訳・出版過程、版による異同については、同著の「訳者あとがき」に詳しい。
- 42) ストラヴィンスキー『音楽の詩学』, 笠羽映子訳, 114-115 頁。
- 43) ストラヴィンスキー『音楽の詩学』, 笠羽映子訳, 115 頁。
- 44) ストラヴィンスキー『音楽の詩学』, 笠羽映子訳, 116 頁。
- 45) ストラヴィンスキー『音楽の詩学』, 笠羽映子訳, 117 頁。
- 46) Marguerite Long, *Au piano avec Maurice Ravel* (Paris: Julliard, 1971), 36.
- 47) 一例を挙げるなら、《交響曲第3番》の第6楽章に添えられた、「ここではテンポを目立たないように速くしながら、最初のテンポに到達させる（しかし、相変わらず4分音符を基準に振ること）」というような文言である。Gustav Mahler, *Symphony no.3* (Wien: Universal Edition), 218.
- 48) 不確定性の作品の一例として、19の断片から奏者が演奏順序を選択する、カールハインツ・シュトックハウゼン (Karlheinz Stockhausen, 1928-2007) の《ピアノ曲第11番》(Klavierstück XI) があげられよう。ストラヴィンスキーはこの作品に対し、「すべてをきわめて綿密にコントロールしておきながら、奏者に最終的なかたちを委ねる（そして、あらゆるかたちを許容しているふりをする）なんて、矛盾している」と述べている (Igor Stravinsky and Robert Craft, *Conversation with Igor Stravinsky* (New York: Doubleday, 1959), 126.)。
- 49) ロラン・バルト『物語の構造分析』, 花輪光沢 (東京: みすず書房, 1979), 79-89 頁。英語翻訳による発表が1967年、原著のフランス語での発表は1968年である。
- 50) 不確定性が含まれているかどうかを問わずとも、ニュー・ミュージコロジーの流れのなかでこうした議論は進んだ。代表的な論考としては、例えば、以下。Peter Kivy, *Authenticities* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1995)。
- 51) ストラヴィンスキーは多くの自作を録音として残した。56枚のCDとDVDから成る以下のボックスは、現在入手できるストラヴィンスキーの自作自演録音のなかでは、もっとも充実したボックスと言えるだろう。“Igor Stravinsky: The Complete Columbia Album Collection,” Sony Classical: 88875026162; RCA Red Seal: 88875026162, CD and DVD, 2015.
- 52) 《エボニー協奏曲》にてこうした試みに至った経緯については、以下も参照されたい。池原舞「ストラヴィンスキーとジャズ」, 『国立音楽大学研究所年報』第30巻 (2018), 63-92 頁。
- 53) Nicholas Cook, “Stravinsky conducts Stravinsky,” in *The Cambridge Companion to Stravinsky*, ed. Jonathan Cross (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 175-191.
- 54) ストラヴィンスキー『音楽の詩学』, 笠羽映子訳, 117 頁。
- 55) ストラヴィンスキー『音楽の詩学』, 笠羽映子訳, 76 頁。
- 56) ジャン=クロード・ベルフィオール『ラルース ギリシア・ローマ神話大事典』, 金光仁三郎主幹, 小井戸光彦, 本田貴久, 大木勲, 内藤真奈訳 (東京: 大修館書店, 2020), 83-86 頁。なお、本稿では、基本的には「アポロン」の表記を用いるが、「アポロ」を使用している邦訳書からの引用においては原文のままとする。
- 57) ジャン=クロード・ベルフィオール『ラルース ギリシア・ローマ神話大事典』, 480-483 頁。
- 58) フリードリッヒ・ニーチェ『悲劇の誕生』, 秋山英夫訳 (東京: 岩波文庫, 1966)。元々の原題は、『音楽の精神からの悲劇の誕生』(Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik) だっ

た。

- 59) 西章は、『自己批判の試み』は『悲劇の誕生』を批判的に回顧するものだったにせよ、そこにはニーチェの生涯を通じた思索の一貫性があったと見ている（西章「『ディオニュソスのもの』と『芸術の声への傾聴』、『関西学院哲学研究年報』第38巻（2005）、35頁および脚注1」。ペーター・スローターダイクは、『悲劇の誕生』を執筆したときのニーチェには、「後期の彼には優っていた点があ」ったことを強調し、この「過剰な考察」の「強烈な輝き」を、「芸術的・哲学的な二重の雄弁性が解き放たれた」ものと評している（ペーター・スローターダイク『方法としての演技：ニーチェの唯物論』、森田数実、中島裕昭、若林恵、藤井佳世訳（東京：論創社、2011））。
- 60) スローターダイクは、「古代クロスがディオニュソスの代理表象ではもはやなく、ディオニュソスであるということ、そしてこのクロスはこの自己に狂喜した音の塊であるという論述が『悲劇の誕生』において暗示しようとしたことは、ニーチェの芸術形而上学的発展のなかで、特にツァラトゥストラが提示するものなかで、明白かつ肯定的となる」と述べている（スローターダイク『方法としての演技：ニーチェの唯物論』、森田数実他訳、113頁）。
- 61) ただし、『悲劇の誕生』執筆時はワグナーに没頭していたニーチェだったが、『ニーベルングの指輪』（*Der Ring der Nibelungen*, 1848-74）の出来栄に落胆してからは、ワグナーと自らを切り離していく。後年の『この人を見よ』（1888）のなかで、ニーチェは、ディオニュソス芸術家とワグナーの同一視を撤回しようとしている（ニーチェ『この人を見よ』、手塚富雄訳（東京：岩波文庫、2014））。
- 62) ヘルムート・キルヒマイヤーは、ストラヴィンスキーのワグナー批判を、ユダヤ主義問題をめぐる政治的な側面での影響が強かったと見て、ワグナー・チューバーの採用や、肖像画の所持、リヒャルトの息子であるヴォルフガング・ワグナー（*Wolfgang Wagner*, 1919-2010）との交流などを根拠に、実はストラヴィンスキーはワグナーを高く評価していたと結論付けている（*Helmut Kirchmeyer, "Wagner — Stravinsky: Ein unmöglicher Vergleich?" Archiv für Musikwissenschaft* 64, no. 3 (2007), 229-261.）。キルヒマイヤーの研究は、ストラヴィンスキーとワグナーの接点を一次資料から明らかにした点では評価できるが、この二人の作曲家の美学的方向性の不一致を覆すまでには至っていないように思われる。
- 63) *Stravinsky, Chroniques de ma vie*, 52-53.
- 64) ストラヴィンスキー『音楽の詩学』、笠羽映子訳、72頁。ドビュッシーの「音楽電話帳」という表現については、同書訳注23に詳しい。
- 65) *Levitz, Modernist Mysteries: Perséphone*, 166-176. Carr, *Multiple Masks*, 197-200.
- 66) ニーチェ『悲劇の誕生』、秋山英夫訳、41頁。
- 67) *Stravinsky, "My Octuor,"*; White, *Stravinsky*, 574-7.
- 68) ニーチェ『悲劇の誕生』、秋山英夫訳、53頁。
- 69) *Stravinsky, "My Octuor,"*; White, *Stravinsky*, 575.
- 70) アポロンを主題とした《ミューズを率いるアポロ》を弦楽合奏で書いたときから、この挑戦は始まっていたに違いない。
- 71) *Stravinsky, Chroniques de ma vie*, 206-207.
- 72) Carr, *Multiple Masks*, 197-200.
- 73) Charles Albert Cingria, *Pétrarque* (Lausanne: Librairie Payot, 1932), 122-123.
- 74) Michael Jorgensen, "Pastoral Poetry and Stravinsky: A Search for an Expanded Definition of

- Neo-Classicism Through Exploration of the Relationship between the Eclogues of Stravinsky's Duo Concertant and Petrarch's Bucolicum Carmen” (PhD diss., Florida State University 2008).
- 75) Igor Stravinsky, *Duo Concertant pour violon et piano* (London: Boosey & Hawkes, 1947), 27.
- 76) 例えば, ピーター・ファン・デン・トゥーンの研究 (Peter C. van den Toorn and John McGinness, *Stravinsky and the Russian Period: Sound and Legacy of a Musical Idiom* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012)), とくに彼が‘Re-Barred’と呼ぶ手法や, ホルラッカーの研究 (Gretchen G. Horlacher, *Building Blocks: Repetition and Continuity in Music of Stravinsky* (New York: Oxford University Press, 2011)) などである。
- 77) Igor Stravinsky and C. F. Ramuz, *Histoire du Soldat: Lue, Jouée et Dansée en Deux Parties* (London: Chester Music, 1960; Authorised New edition, 1987), 1-6.
- 78) Stravinsky, *Duo Concertant*, 28.
- 79) Nicholas McKay, “One for All and All for One: Voicing in Stravinsky’s Music Theatre,” *The Journal of Music and Meaning* 5 (2007), section 5.
- 80) 実際, 深入りはしていないにせよ, カーは, ニーチェのルーツとしてショーペンハウアーに言及している (Carr, *Multiple Masks*, 197-200.)。
- 81) Cross, Jonathan, *The Stravinsky Legacy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 138.

要旨

本稿は、イーゴル・ストラヴィンスキー (Igor Stravinsky, 1882-1971) の客観主義美学を示すものとしてしばしば引用されてきた「音楽は、その性質上、本質的に、いかなるものも表現することができない。」(『自伝』)という主張を、読み直す試みである。

本稿ではまず、この言説の前後の文脈から、ストラヴィンスキーが詩の抑揚——それは意味内容からは離れたものとしての律動——と同類の躍動を音楽において感じ取っていたことを指摘する。当時のストラヴィンスキーが唯物論的な姿勢を貫きながらも、その外側の世界を示唆する唯心論者になり得たであろうことを、シャルル・フェルディナン・ラムユ (Charles Ferdinand Ramuz, 1878-1947) の鋭い観察眼を借りて明らかにする。

次いで本稿は、この唯心論的思想を、ストラヴィンスキーの演奏論のなかに見出そうとする。ストラヴィンスキーは、演奏行為のなかに、演奏実行 [exécution] と演奏解釈 [interprétation] という二つの役割が存在すると考えていた。このうちの演奏解釈が対象とするものが、実は唯心論的世界観なのではないかという仮説を、フリードリヒ・ニーチェ (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) のアポロンのなものとディオニュソスのなものの概念を演繹して論じる——ストラヴィンスキー自身がたびたび口にした「秩序」と、それを司る「アポロン」という言い回しが、ニーチェの『悲劇の誕生』(1872) からきていることは言うまでもない。ストラヴィンスキーがことさらアポロンの法を必要としたのは、秩序づけられておらず、制御不能なディオニュソス的なものが、彼の音楽にあったからである。このようなアポロンとデュオニソスの拮抗の様相を、《協奏的二重奏曲》(Duo Concertant, 1931-32) から考察する。

キーワード：ストラヴィンスキー、客観主義、アポロンとディオニュソス、演奏実行と演奏解釈、協奏的二重奏曲

Abstract

This paper is an attempt to reconsider Igor Stravinsky's (1882-1971) often-cited statement of objectivist aesthetics, 'music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all' (*Autobiography*).

In this essay, based on the context of his statements, it will be first pointed out that Stravinsky perceived the same kind of dynamism in music as the 'cadence' in poetry, that is, a cadence independent of meaning. Stravinsky was consistently materialistic. However, we will show that Stravinsky could have been a spiritualist approaching the world outside of materialism, through the keen eyes of Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947).

This paper then tries to find what the spiritualistic idea is in Stravinsky's performance theory. Stravinsky believed that two roles existed in the performance: executant and interpreter. It will be examined the hypothesis that what the interpretation of performance is attempting to focus on is, in fact, a view of spiritualism, deducing from Friedrich Nietzsche's (1844-1900) concept of the Apollonian and Dionysian. It is obvious that the words 'order' and 'Apollon' that governs it, which Stravinsky himself often mentioned, come from Nietzsche's *The Birth of Tragedy* (1872). Stravinsky particularly needed the laws of Apollon seeing the existence of the unordered, uncontrollable Dionysian in his music. Such antagonism between the Apollonian and the Dionysian is exemplified in Stravinsky's *Duo Concertant* (1931-32).

Keywords: Stravinsky, objectivism, the Apollonian and the Dionysian, execution and interpretation, Duo Concertant