

## 《講演》ズビグニェフ・スコヴロン

### ヴィトルト・ルトスワフスキの音楽における芸術性

20 世紀の音楽は、それまでみられなかった多くの個性的なスタイルをもたらしました。それは作曲家がそれぞれ独自の道を探求した結果でもあり、また調性にに基づいた 19 世紀の伝統を再評価した結果でもありました。フレデリック・ショパンやカール・シマンフスキの後のポーランド最大の作曲家ヴィトルト・ルトスワフスキ(1913-94)の個性は、まさにこの伝統と、独自の道の探求という 2 つの観点にあると言えます。この特徴によって、彼はドビュッシーや彼が崇拝していたバルトークなどの作曲家と肩を並べることができるのです。彼らは作品の中で、伝統に対し創造的なアプローチを取るとともに、調性音楽と同じ役割を果たすような独自の音楽的言語を探求したのです。伝統、つまり過去の作品というすでに閉じてしまった音楽の領域と関わり、それと同時に新しい音楽を創造し、20 世紀のすべての作曲家に共通の問題を取り上げたのです。その問題とは、調性音楽の崩壊と同時に過去の遺物となった音楽原理にとって代わる独自の音楽言語と、それを支配する規則を作り上げるということでした。

ルトスワフスキと現代性、つまり新しい音楽の誕生と発展とがどのような関係にあるかと言いますと、一方では、例えばジョン・ケージのような、時代的に比較的、自分に近く、インスピレーションを与えてくれるものに対して、創造的に自分自身をオープンにし、またもう一方では、自分自身の音楽言語と音の調和を探求しないではいられないような、自分自身に対するある種の命令の感覚だったのです。

ルトスワフスキが受け入れ、彼のインスピレーションの元になった作曲家の名前を挙げるなら、それはドビュッシー、ラヴェル、ルーセル、ストラヴィンスキー、ヴァレーズ、カール・シマンフスキなどです。その一方で、アルノルト・シェーンベルクとその一派に対しては、距離を取っていた訳ではないにしても、冷淡な態度を示していました。このことは、ルトスワフスキがセリエル音楽の創造の可能性に夢中になっていたわけではないことを証明しています。従って、新しい音楽に関する彼のビジョンは、過去の調性音楽の遺産を受け継いでいると同時に、20 世紀の音楽のさまざまな音楽のイデオロム(慣用語)を融合したとは言えないまでも、当時のさまざまなスタイルの多様性を背景にした独創的で個性的な音楽言語であったとは言えます。

ルトスワフスキ自身「思索ノート」の中で次のように書いています。「新しさとは、芸術分野においては、もっとも早く廃れる特質である。音楽言語の領域における私の探求は、新しさそのものを目指しているのではない。私が探しているのは、何度も利用することができ、新しいレパートリーの中にも残るような手法であり、

表現手段である。つまり私が求めているのはすぐには廃れてしまわない、持続性のある価値観である。芸術における個性とは、技術的な独創性にあるのではない。効果音的な響き、つまり技術的なトリックは、音楽の個性においてはあまりにも表面的なものである。音楽言語の効果に依存した個性よりも、一見すると伝統的にみえるが、実はその背後に隠されている、簡単には捉える事のできない個性に、私は引かれる」。

ルトスワフスキの創作に関して言うなら、彼の作曲の先生はヴィトルト・マリシェフスキでした。マリシェフスキはリムスキー＝コルサコフの弟子でした。従って、ルトスワフスキは、創作活動の当初はフランスの象徴派の流れに与していました。そのことを最もはっきりと物語るのは、若いころの作品である 1934 年の「ピアノソナタ」です。その一方で、彼は同じようにフランスに起源をもつ新古典派の流れも汲んでおり、彼がアルベール・ルーセルの作品に夢中になっていたことがそのことを物語っています。特に彼は、1930 年に作曲されたルーセルの交響曲第 3 番短調作品 42 を評価していました。ルトスワフスキのルーセルへの熱中から第 2 次世界大戦の時期に生まれたのが交響曲第 1 番であり、この作品は 1948 年に、カトヴィツェでジェゴシュ・フィテルベルグの指揮で初演されました。この作品は形式の芸術性に優れているという特徴をもち、「アレグロ・ジュスト」「ポコ・アダージョ」「アレグレット・ミステリオソ」「アレグロ・ヴィヴァーチェ」といった伝統的なコンポジションをまだ元にしています。その芸術性は、第 1 楽章の 2 つのテーマによるコンポジションとオーケストレーションにみられます。その 2 つのテーマは、ダイナミックなつながりの部分によりそれぞれ隔てられていて、それはベートーヴェンの作品のモチーフを思い起こさせます。

#### 【交響曲第 1 番第 1 楽章】

戦争が勃発したため、ワルシャワ音楽院の卒業生であったルトスワフスキは、パリでナディア・ブーランジェのもとで作曲の勉強を続けるという計画を実現することができなくなりました。その後、戦争終結後の 10 年間、共産主義体制下のポーランドでは、国の文化政策により、社会主義リアリズムの原則が作曲家に押しつけられました。ルトスワフスキは子供や若者向けの、役に立つ音楽の創作に自分を限定せざるをえなくなりました。さらに「ダーヴィッド(Derwid)」という偽名で歌謡曲の作曲も行いました。このような重要ではない創作活動に携わっている時期に「管弦楽のための協奏曲」が現れました。この作品は、1940 年代から 50 年代への変り目に、ポーランドの作曲家たちに押しつけられた民衆音楽(フォークロア音楽)の流れを汲むものですが、そこには多くのルトスワフスキ独自のスタイルが隠されています。それは例えば、後の作品で発展する「二分割形式」です。それは彼が、オーケストラの音楽表現の可能性を芸術的レベルで引き出したことを物語っています。

ポーランドでは、ハンガリーで起きた反共産主義運動と並行して、1956年10月に政治や文化政策における方向転換が起こりました。そしてそれがポーランドの作曲家に新しい創作活動の道を開くことになったのです。作曲家の新しい世代がステージに現れました。それはペンデレツキ、グレッツキ、セロツキ、キラルなどです。彼らの音楽は、それまで誰もみたことのないような革新的なレベルで、音楽の響きと形式のアイデアが火山の噴火のように噴き出たものでした。

### 【ヴェネツィアの遊び】

1950年代と60年代の変わり目には、ルトスワフスキの音楽にも方向転換が起こりました。彼は、作曲の際に「偶然性の音楽」の理論を利用することになったのです。それは作品「ヴェネツィアの遊び」から始まります。ルトスワフスキは、偶然性の介入をリズムの領域だけに限定し、音の高さに対しては完全に自分自身が管理していました。「ヴェネツィアの遊び」において「管理された偶然性」と呼ばれたこの技術は、一見すると、ルトスワフスキは前衛活動の中心にいるように思わせるものですが、そのアイデアは、本質的には、ダルムシュタット派の「偶然性の音楽」とは異なるものでした。「管理された偶然性」とは、「偶然性」によって作品の道筋（音楽の流れ）や形式を作り出すというラディカルなアイデアに対する、ルトスワフスキからの答えでした。そのアイデアの源となったのは、ジョン・ケージでした。ルトスワフスキはラジオで彼の「ピアノ協奏曲」を聴き、ケージは彼にとって創作の刺激となり、それはルトスワフスキが「ヴェネツィアの遊び」を室内楽に編曲するきっかけとなりました。その編曲は1961年に完成しました。この作品は、アド・リブのパートから成り立っています。つまりそれぞれのブロックの中で、演奏者は、正確に決められた時間の範囲内で、音の高さを忠実に保ちながら、自由なリズムで音の流れを演奏して行きます。この手法で、ルトスワフスキはリズムの揺らぎという特殊効果を手に入れることができました。それは楽譜では記録できないものです。それと同時に、音の高さ、そしてその音の組合せから生まれる共鳴は厳密にコントロールすることができたのです。「ヴェネツィアの遊び」の第1部は「アド・リビトゥム」（即興演奏）と「ア・バットゥータ」（拍子を正確に合わせて）のパートが交互に入れ替わります。そこでそのお互いのパートの移り変わりを知らせるのが、激しい打楽器の音です。ルトスワフスキはこの手法により作品の流れを定めただけでなく、それを受け入れる聴衆の知覚の流れ定めたのです

### 【交響曲第2番】

「アド・リビトゥム」のパートの利用は、「ヴェネツィアの遊び」から始まりましたが、それはルトスワフスキ作品において頻繁に、そしてより発展した形で繰り返されることとなります。それは、音楽の流れを指定すると同時に、表現、そして音響の点できわめて細分化さ

れた特徴を帯びることになります。まさにその例となるのが、金属製の打楽器による「アド・リビトゥム」のパートにより始まる「交響曲第2番」です。この作品は1967年に完成されました。

### 【交響曲第3番】

1983年の「交響曲第3番」の最初の部分は、「ヴェネツィアの遊び」から時代は経過していますが、「ヴェネツィアの遊び」の最初の部分と類似したものであることは間違いありません。それは木製の打楽器による「アド・リビトゥム」のパートが、知覚上の独自のシグナルとなっています。

シグナルの役目を果たすモチーフは、導入部にとって特徴的です。Eの音が4回繰り返され、それは「交響曲第3番」の主要な各パートを仕切る役割を果たし、また全体を構成する役割も果たしています。

作品を理性的に管理された全体としてイメージすることにより、ルトスワフスキは、西側の多くの作曲家の作品にみられるような極端さを避けることができたのでした。「偶然性の音楽」の新しさを何も失うことなしに、ルトスワフスキは自分自身の音楽の形式と表現を完全にコントロールすることができました。

彼の作品に独特の音響の特徴を与えたのは、12音技法です。それは「カジミェラ・イワコヴィチの詩に寄せる5つの歌」という作品から始まります。この技法はメロディという曲の水平の次元と、和音という縦の次元の両方で利用されました。そのシステムを豊かな組み合わせで表現し、利用したことにより、彼の音楽は音響の点できわめて独創的なオーラを帯びました。そしてその後の創作活動においてこの手法は彼の特徴的スタイルの一つとなったのです。

この12音技法をルトスワフスキが初めて利用したのは1957年作曲の「カジミェラ・イワコヴィチの詩に寄せる5つの歌」からでしたが、それが見えるような形で効果的な形で表現されたのは、1958年に完成した「葬送音楽」です。12音技法は第3楽章において、和音という縦のラインで現れ、それは「クライマックス」という名がつけられた曲の頂点の役割を果たしています。

### 【葬送音楽】

12音技法は、ルトスワフスキ作品の中心的な音響表現であると同時に、調性音楽に代わるものとして彼が提示したものでもあります。この技法を操る彼の芸術性は、音響の豊かなスケールの大きさ、そして音響の質にあります。ハーモニーの構成（つまり和音の構成）において音程を選び抜くことによって、音の質は、激しい響きから穏やかな（心地よい）響きまで拡がりを見せるのです。かつて「チェロ協奏曲」や「管弦楽のための書物」という作品においてルトスワフスキは、音の高さの範囲をマイクロの音程のレベルで広げたのでした。ルトスワフスキの12音技法は、調性音楽のシステムでは不可能なレベルで、音響の繊細な表現を作り出していることが分かります。そのよい例となるのが、

フランスの詩人ロベール・デスノスの詩に基づき、バリトンとオーケストラのために作曲した声楽曲「太陽の空間」からの作品の一つです。夢のようなこの詩の雰囲気は、冒頭部分ですでに、12音技法によるスタティックで穏やかな響きによく合っています。

### 【太陽の空間】

ルトスワフスキの特徴的な形式上の革新的な解決となったのが、「ヴァイオリン四重奏」と「交響曲第2番」で利用された2部形式です。「交響曲第2番」の楽章の1つに付けられた「ためらいと大胆さ」という標題は、お互いかけ離れた2つの形式を示しています。その第1部は自由で、準備段階的で、どこにも方向づけられておらず、音楽の基礎となる素材を提供します。そして第2部は、その完全な発展形です。この形式上のアイディアは、「プレリュードとフーガ」そして「ミ・パルティ」で利用されています。1968年作の「管弦楽のための書物」のエピソードとリフレインいくつかのパートは、後の1978～79年にかけて作曲された「ノヴェレッタ」の中にわずかに姿を表します。交響曲の中で、この流れを汲むのが「交響曲第3番」であり、それは、これはルトスワフスキの作曲活動の成果を大きなスケールで統合したもので、ベートーヴェンの系譜に属する伝統的なソナタ形式に対するある種のオマージュとなっています。「交響曲第3番」に特徴的な、曲が発展しそして変化を遂げるエネルギーは2部構成の中では出口が与えられず、ルトスワフスキはエピローグとコーダの部分をつけ加えています。

### 【交響曲第3番】

ここで少しこの「交響曲第3番」に立ち止まってみたいと思います。というのは、この作品において特にルトスワフスキの芸術性がいかんなく発揮されているからです。他の交響曲の作品と同じように、この「交響曲第3番」においても、素晴らしいクライマックスが用意されています。それは第1に音程が生み出す緊張感であり、第2に音の流れの高まりであり、そして第3にこの曲のダイナミズムのおかげです。このクライマックスの頂点で現れるのが12音技法の発展であり、その終結部分（音楽が弱まる部分）では、ルトスワフスキに特徴的な、グリッサンドにより下降していくラメントのモチーフが現れます。

「交響曲第3番」のエピローグには、不意にヴァイオリンによる長い叙情的旋律が現れます。これはルトスワフスキが後期の作品においてメロディに回帰したことを物語っています。メロディの追及は、「鎖Ⅱ」「ピアノ協奏曲」「交響曲第4番」において行われました。

「交響曲第3番」の素晴らしい構成のコーダ（終止部分）はルトスワフスキが形式対しいかに芸術的なアプローチをとったかを物語っています。そこでは、スクリャーピンの交響曲の一部を利用した、もう一つ別のクライマックスが現れます。さらにそこでルトスワフスキは、シグナルという中心的なモチーフによりコーダ

を閉じることによって緊張感を生み出しています。

ルトスワフスキは、伝統とのつながり、そして伝統を創造的に理解したことによって、形式の一体性という感覚を手に入れることができました。しかしそれと同時に、彼はウィーン楽派（とりわけハイデン）から次のような考えを受け継いでいました。作品における形式は、知覚の領域におけるポジティブに共鳴しなければならない。形式は聴衆の注意力に方向性を与えねばならない。アリストテレスの提唱するカタルシスの理論のように、クライマックスの緊張感とその解放というプロセスへと、聴衆を導かねばならないという原則です。

古典派やロマン派の音楽における形式や音の流れの解決方法に対し開かれた態度をとり、それと同時に聴衆のリアクションのことを考慮し、その古典派やロマン派の音楽の現代版を生み出す能力があったこと、これが疑いもなくルトスワフスキの音楽のスタイルの最も重要な特徴の一つなのです。調性音楽の伝統からは自由で、それと同時に、類似とコントラスト、緊張と弛緩という音楽の流れの原型を目指し、総合的で緊密に発展し、聴衆の知覚の習慣へと訴えかけるようなドラマトルギーを生み出そうというルトスワフスキの試みは、管弦楽という大きな形式の中に現れました。そのドラマトルギーのよい例となるのが、衝突と対話という原型に基づき作曲された「チェロ協奏曲」です。

音の高さとリズムの構造を正確に制限することは、ルトスワフスキの音楽においては音色という側面と有機的に結びついています。この点では、ルトスワフスキは、ドビュッシーやラヴェルの解決方法にずっと忠実でした。ルトスワフスキはそのことをインタビューや芸術マニフェストの中で何度も繰り返しています。音の感覚的な美しさに対し彼が夢中になっていたことは、フランスの詩人の作品を基にした、声楽の作曲の中に現れています。それは、ジャン・フランソワ・シャブランの詩に基づく「アンリ・ミショーの3つの詩」、「ことばの織物」、ロベール・デスノスの詩に基づいた「太陽の空間」、そしてやはりデスノスの詩に基づいた、より後の時代の作品「歌の花と歌の寓話」などです。これらの作品では、ソロの声楽パートは、楽器の伴奏の豊かで聴覚的に魅力的なハーモニーの中へと溶け込んでいます。しかしルトスワフスキが目指したのは、音響や技術的効果音の万華鏡によって、聴衆を驚かせたり、ショックを与えることではありませんでした。その反対に、多くのニュアンスに溢れた豊かな表現で自分の音楽を満たすことによって、聴衆と深い絆を築くことを目指したのでした。音を伝えるという感覚的（聴覚的印象という意味において）な役割は、ルトスワフスキにおいては、感情の投影と結びついています。その感情は、ドラマのシナリオのように企画された作品の流れの中で声として表現されるのです。「パルティータ」や「グラヴェ」のような室内楽の作品や、3つの「鎖」、オーボエとハープと室内管弦楽のための「2重協奏曲」、「ピアノ協奏曲」そして傑作「交響曲第4番」などのより多くの楽器を使ったルトスワフスキの円

熟期の作品は、自分自身のスタイルを統合したものであり、そこでは、メロディラインがより完成度が高いものになり、音響の効果がより繊細になり、感情表現がより深くなり、そのことによって、ヴィトルト・ルトスワフスキは 20 世紀音楽の古典とみなすことができます。

限られた時間の中では、今述べた作品をもっと詳しくみたり、ルトスワフスキの後の作品における新しい解決手段を指摘することはできませんので、ここでは、素晴らしい 2 つの例に限定したいと思います。

### 【鎖Ⅱ】

最初の例は 1985 年に、仲のよかったヴァイオリニストのアンネ＝ゾフィー・ムターのことを思い作曲した「鎖Ⅱ」です。この作品は、ヴァイオリンとオーケストラとの音の対話と定義されていますが、ヴァイオリンの技巧が素晴らしく、音色が魅力的なソロパートを備えたヴァイオリンミニ協奏曲と呼べるかもしれません。「アド・リビトゥム」と「ア・バットゥータ」が入れ替わる 4 つの楽章から成ります。

「鎖Ⅱ」のメロディの部分は、ルトスワフスキの後期作品に特徴的なもので、それはソロのパートが感情を表現していて、ほとんどロマンティックといってもいいような感情で満たされています。そして同時に哀悼の雰囲気漂っています。そしてそれが「lugubre(陰鬱さ)」を示すシグナルとなっています。

### 【交響曲第 4 番】

二つ目の例は、1992 年に作曲された「交響曲第 4 番」の最初の部分です。ここでは、疑似的な調性音楽風の、弱音器をつけた弦楽器とハーブのスタティックな伴奏を背景にして、最初はクラリネット、次はフルート、その後はトランペットというはっきりとしたメロディラインが現れます。

「ことばの織物」を作曲したルトスワフスキは、自身の音楽が聴衆に与える効果をたえず視野に入れていました。知覚に対する彼独自のアプローチにおいて、ルトスワフスキは、音楽を受容する心理メカニズムに関し、本能的あるいは直観的に理解し、つまり学問研究ではない形で知っており、またその一方では、自分が影響を受けたハイドン、ベートーヴェン、ショパン、ブラームスなどの過去の偉大な芸術家の解決法を直感的に感じ取り理解していました。

### 【純粋芸術】

ルトスワフスキの音楽は、20 世紀の創作活動を背景とすると、純粋芸術の類まれな例であります。音の関係、構造、表現手段の中に彼は自分自身の世界、独立した音楽の世界を作り上げたのです。ルトスワフスキは、自分の創作は、古典派やロマン派の絶対音楽と同様、自分を取り巻く現実とはどのような関係もたず、いかなる音楽外の意味をも含んでいないと強調しています。彼がはっきりと述べたのは、作品を作る際に、彼にインスピレーションを与えるのは「アクション」という概念です。それは演劇からの類推として理解されますが、分かりやすいプロットや話の筋というものではなく、「アクション」とは、緊張、クライマックスそして弛緩に満ちた音楽の流れにおいて生じるものです。ルトスワフスキの作品において生じるアクションは、彼の考えでは、聴衆の注意力を引きつけ、ドラマのアクションと同じように、音のでき事へと聴衆を導くものです。この点においても、彼の音楽は、芸術的レベルで構成されています。つまりそれは一種の感情のシナリオであり、例えば、「管弦楽のための書物」(1968 年)のように、音楽のアクションが特に緊張を高めるすぐそばで、聴衆の注意力を弛緩させ、緩める瞬間もきちんと用意されているのです。

ベートーヴェンやブラームスの遺産に基づくこの内的ダイナミズムは、単にルトスワフスキの音楽の個人的特徴を示しているだけではありません。それぞれの楽器や人間の声、そして管弦楽、交響曲全体の音色に対する秀でた感覚こそが、その内的ダイナミズムの特徴でもあるのです。すでに述べましたように、この点に関してルトスワフスキの手本、そしてインスピレーションの元になったのは、ドビュッシー、ラヴェルでした。次に、彼のフランスの印象派との芸術的親近性について考慮すると、ルトスワフスキの色彩的な想像力の形成には、モネ、ルノワール、マネなどの画家も間接的に影響を与えていると言うことができます。

【美術】

自身の創作活動に関するルトスワフスキの多くの発言の中には、造形芸術、特に美術との緊密な関係を裏付けるものを見つけるのは困難です。しかし、美術は何らかの方法で彼に近いものであったことは否定できません(好きな画家として、彼はフェルメール、ジョルジュ・ブラック、ポール・クレーの名を挙げています)。特に近代絵画を彼が評価していたことは、自分の家に、ヘンリック・スタージェフスキ、イェジ・トプジェフスキ、イェジ・スタユダなどポーランドの近代絵画を所有していたという事実が裏付けています。絵画がルトスワフスキの作品の形成やその特徴にどの程度、そしてどのような影響を与えたかを判断するのがいかに困難であったとしても、彼の独自の音の世界と、近代絵画との共通点とは、抽象性であることに疑いはありません。ルトスワフスキの音のヴィジョンは、独自の抽象的なものとみなすことができます。それは独自の音の質とコンポジションの世界に閉じ込められています。

### 【美術】

20 世紀のきわめて豊かな創作活動を背景とすると、ルトスワフスキの作品は、単に形式や作曲技法における卓越性や、表現の深さを示しただけではありません。彼の音楽の芸術性は、つまり最も純粋な音により美というものを人々に伝達するという、彼の美学上の使命にあるのです。

(佐光伸一訳)