

モーリス・ラヴェルと近代社会：二つのピアノ協奏曲をめぐって

江藤, 正顕
康寧大學副教授 (台湾)

<https://doi.org/10.15017/24642>

出版情報 : Comparatio. 15, pp.89-100, 2011-12-28. Society of Comparative Cultural Studies, Graduate School of Social and Cultural Studies, Kyushu University

バージョン :

権利関係 :



モーリス・ラヴェルと近代社会

——二つのピアノ協奏曲をめぐる——

江藤正顕

序

モーリス・ラヴェル（一八七五年—一九三七年）には二つのピアノ協奏曲がある。両手と左手のためのものである。しかも、この二曲は同時期に並行して書かれた。すなわち、アメリカ演奏旅行の後、再度アメリカ公演で自作自演するために、「ピアノ協奏曲ト長調作品83」は一九二九年に着手され、一九三一年に完成した。他方、「左手のためのピアノ協奏曲ニ長調作品82」は、その途中、片腕のピアノリスト、パウル・ウイトゲンシュタインの依頼を受け、一九二九年に着手され、一九三〇年に完成している。これら二つのピアノ協奏曲は、ラヴェルの晩年の作品であり、その一つ前の作品81（オーケストラ）、81b（二台のピアノ）は有名な「ボレロ」であり、作品84（独唱、オーケストラ）、84b（独唱、ピアノ）の「ドゥルシネア姫に心を寄せるドン・キホーテ」（映画音楽）は完成された最後の作品である。

そのため、この二つのピアノ協奏曲にはラヴェルの両面が際立って表れている。一方は祭りの陽気さ、他方は戦争の惨禍を思わ

せるというように、まったく対照的に聞こえ、しかも、実際、対照的だと批評されることの多い二つの作品だが、よく聴くと、そう単純な話でもなくなる。ラヴェル自身も、両者を、上に述べたような印象を保ちながら作曲の筆を進めているのだが、しだいに両者は、当初の目論見ほどは、画然とは区別できなくなってくる。また、作曲者自身が、そのような意図を潜ませているようにも思えてくる。この兩大戦間、世界大恐慌時代に書かれた二つの協奏曲をめぐる言説の研究や両曲の比較検討は行なわれてこなかったようである。同時期に書かれ、対照的な作品だといふところが強調され、済まされている。だが、この両者は本当に対照的なのか、という疑問は払拭されない。カーニバルと戦争という対照を言うのであれば分りやすいが、それでは、分り易過ぎる。ラヴェルもただの、粹で小手先器用な、お洒落な作曲家になっけしまいかねない。

一、ラヴェル評価の諸言説

まず手始めに、岡田暁生の『西洋音楽史』（注1）によって、ラヴェルの音楽について語られた言説の一端を見てみよう。

多分に貴族趣味的なところがあつたラヴェル（一八三頁）

「フランス的軽薄」とか「表面的」と批判されるような方向を意識的に目指し、それらをダンディズムの美学とでもい

うべきものへと昇華した(同、一八四頁)

そこはかたないフランス・ロココへのノスタルジー(同、一八四頁)

「音で哲学や宗教を語ったりしない音楽」であり、「快適で洗練された音の装飾以上でも以下でもない音楽」(同、一八五頁)

以上のように要約されるラヴェル評は、以前から語られてきた評価でもあり、ここには特に真新しい指摘は見当たらないが、「批判されるような方向を意識的に目指し」という箇所は、ラヴェル音楽の本性をよく捉えていて注目される。確かに、聴いていると、ラヴェルにはそのように思えるところがあり、それが、クラシック界からはどこかいかかわしく見られながら、他方で、(クラシック畑で唯一庶民に愛された作曲家)(出典不明)とも呼ばれてきたゆえんでもあろう。

ラヴェルは、一方で、一八世紀の大クープランやラモーといったフランス・バロックの作曲家たちからモーツアルトを経て、一九、二〇世紀のフォーレ、ドビュッシーへと連なる純然たるクラシックの作曲家でありながら、他方で、一九世紀のヨハン・シュトラウス2世、オッフェンバック、サン・サーンスの流れを汲み、また、二〇世紀前半のガーシュウィンと同時代を生き、第二次世界大戦後に主に活躍したルロイ・アンダーソンへと連なるポッ

プ・クラシック音楽の系譜にあると見ることができる。すなわち、近代全般と関わった作曲家ということである。

このような傾向は、他の評者たちの言葉からもうかがえる。ピアニストの青木いづみこは、ジャンケレヴィッチを引用しながら、「ラヴェルの音楽は考えていることは別のことを言ったり、逆のことをしたりするのだから、その故意の言い落とし、婉曲な表現を解釈するすべを知らなければならない」(注2)と述べている。以下は、ジャンケレヴィッチ自身の言葉である。

ラヴェルは、心の動揺が激しければ激しいほど、ますます生気のない、行儀正しくて変化のない調子を装うのである。したがって、ラヴェルの反ロマン主義は、彼の意志が弱まったならふたたびそうなってしまうかもしれぬロマンティックなものにたいする反動であった。(注3)

右のような指摘も、先の一般に流布している言説からさらに一歩踏み込んで、ラヴェルの性向を精神的に論じようとしているものと言えるかもしれない。グレン・グールドが演奏する「ラ・ヴァルス」(一台用に編曲)の映像が残されているが、社会から孤立的かつクールに生きたこの演奏家とラヴェルの間にも、様式美やセンスや奇抜さの点において、また、どちらも、いわば(隠れロマンティスト)でありながら、それとは対極の表現を目指していた点において、奇妙な一致が見られる。どちらも、二〇世紀の渦中にいたわけではないのに、図らずも時代を象徴的に体現し

ている。ラヴェルの中にも、グールドが演奏したようなブラームスの「間奏曲」の世界が潜んでおり、「ピアノ協奏曲ト長調」の第二楽章にはそれが顔をのぞかせている。

戦後日本を代表する作曲家の一人、しかも作家芥川龍之介の三男、芥川也寸志は、『音楽の基礎』（注4）で、ラヴェルに言及することはなかったが、リズムの重要性を強調して、「リズムは生命に対応するものであり、リズムは音楽を生み、リズムを喪失した音楽は死ぬ。リズムは音楽の基礎であるばかりではなく、音楽の生命であり、音楽を超えた存在である。／生命感と活力にあふれた自由で奔放なリズムが、現代音楽の主流として復活する日は、必ずや来るであろう」（二〇四、一〇五頁）と述べている。芥川也寸志は、ここでストラヴィンスキーの「春の祭典」の楽譜を提示しながら、その一小節「にめまぐるしく変化するリズムについて、「もはや拍子とリズムとが対立物としてではなく、絶え間ない拍子の変化がリズムを生みだし、そのリズムの力が更に拍子の変化をうながしていくという強烈な作用が、かつて音楽史上聞くことのなかったまったく新しい鮮烈な効果をあげたのである。」（同、一〇四頁）この指摘は、ラヴェルには両面的に当てはまる。つまり、「ボレロ」のように間断なく同一のリズムを刻みながら、しかも同時に、躍動感に溢れているという二律背反を実現したという意味において、このストラヴィンスキーと「リズム」を共有していると言えるのである。

伊福部昭は、ラヴェルについて、「ラヴェルはドイツで嫌われ、……」（注5）「ラヴェルの音楽はドイツでは理解されず、またブラー

ムスの音楽はフランスでは理解され難いということがあるのです。これは、作家が本質的に民族的な感性に根拠をおいているからなのです」（伊福部、一五二頁）と書く一方、ラヴェルの、また、ドビュッシーの友人でもあったエリック・サティの音楽の、人々の注意を惹かずには、ただ何となく聴こえているような「家具の音楽」の「現代性」（伊福部、一四一頁）について、こう述べている。

「この作家（サティ）は一九二五年に死にましたが、彼が死んで幾年も経ないうちに皮肉にも彼の夢は実現したのです。室内に置かれた大型のテレビから出続けている音は、もはや、近代人には単なる家具でしかないのです。」（伊福部、一四一頁）さらに、伊福部は、「五音合人耳聾（五音ハ耳ラシテ聾セシム）」という老子の言葉も援用しながら、現代人の音楽との関わり方、聴き方に言及している。彼は、ここで直接ラヴェル音楽を語っていないが、ラヴェルがどのような音楽地図の中にいたかが分る。

自身ピアノリストでもある青柳いづみこは前掲書の中で、ドビュッシーの〈水〉（「水の反映」）はアオミドロが浮いていそうで飲めないが、ラヴェルの〈水〉（「水の戯れ」）は清らかな澄んだ水で飲めそうだ、と述べている。（これは実感的に分る気がする。しかし、ドビュッシーにも「海」や「喜びの島」のような耀かしい水の楽曲もあり、一概には決め付けられないが、それも海水で、やはり飲むことはできないだろう。）

吉田秀和は、「彼にはドビュッシーのあの天才の高さというか、どこまでいっても説きつくせない不思議なシャルムという点で、一歩ゆずる」（注6）と述べ、あくまでもドビュッシーのほうを高

く評価し、その批評の妥当性もよく分るのだが、もともと両者は目指している方向も、方法も異なっている。「彼は、その後の音楽に、つまり『現代の音楽』に、ドビュッシーほど大きな寄与はおぼしていない」(同頁)とも言うのだが、音楽そのものに対してはそうだったかもしれないが、音楽の社会性、音楽社会現象に対しては、二〇世紀、二一世紀への先鞭をつけたといえるのではないか。吉田は、また、ラヴェルの師の師のような存在であつたサン・サーンスに対しても、「批評精神」がないと言い切り、「創造」とは、「創造魂と批評精神の格闘の結果」であると批判している。

(注7) 吉田の批評は決して曖昧でも、的外れでもなく、一々納得がいく議論である。だが、それは、その基準となつてゐるドイツ古典音楽や近代の芸術観の内部に留まり、充足しうる限りにおいてである。二〇世紀はそのようなクラシック音楽の価値の基軸すらも崩落せしめた。

ドゥルーズも一九七二年に出版された『アンチ・オイディプス』の中で、先に挙げたジャンケレヴィッチを援用しながら、こう述べている。

既にラヴェルは、摩滅よりも調子が狂つた事態を好んでいた。ゆるやかに終結し次第に静寂に帰する手法に代えて、かれは急激な休止、よどみ、顫音、不協和音、破裂音といったものを用いていた。芸術家は種々のオブジェを統率する主人なのだ。かれは、こわれたり、焼かれたり、調子の狂つたりした種々のオブジェを自分の芸術の中に統合し、これらのオ

ブジェを欲望する諸機械の体制の中へ連れ戻すのだ。調子の狂つてゐることが、欲望する諸機械の作動そのものの部分となしてゐるからである。(注8)

著書全体の論理展開には肯んじ難さがあるものの、ことラヴェルに関しては、二〇世紀文明の、豊かさ華やかさだけでなく、内に狂気や崩壊を孕んだ彼の音楽の特徴がよく捉えられている批評だと思える。二〇世紀が生み出す機械群のただなかにあつたラヴェルの音楽には、それまでの音楽とは直通しない／できない通路が設けられていた。すなわち、機械のような音楽である。しかも、音楽が機械に近づけば近づくほど、音楽は音楽としての力を発揮する、という逆説を生み出していった。「ボレロ」の場合を考えても、その最初から最後まで続く機械のような規則性、条件設定、自己規制にもかかわらず、いな、それゆえになおいつそう、最後のカタストローフまで、曲想は変化し続け、いや増しに高潮し、楽曲を生き活きた生命に溢れたものにしてゐる。そのような機械的音楽の例は、一面では、ルロイ・アンダーソンの「タイプライター協奏曲」に極まつてゐるともいえるが、しかし、アンダーソンの楽曲自体ははるかに保守的かつ古風である。素材や趣向の真新しさはあるものの、新音楽を切り拓くといったものではない。その点でも、ラヴェルの音の扱い方には実験的な要素が多い。しかも、それを研ぎ澄まされた鋭い感性と聴覚のもとに行つてゐる。

二、両大戦間の音楽思潮

ラヴェルのこの二つのピアノ協奏曲は、特にト長調の方は、ジャズを意識して取り入れている。日本では、宮沢賢治が「セロ弾きのゴーシュ」を発表したのが一九三四年で、それは賢治の死後一年目に当たり、書かれたのは一九三〇年頃と推定されている。

一方、ラヴェルの「左手のためのピアノ協奏曲」は一九三〇年に完成し、一九三一年にパウル・ウイトゲンシュタインのピアノで改変を施されて初演されたが、楽譜通りの初演は一九三三年である。「セロ弾きのゴーシュ」の中でゴーシュが弾く「印度の虎狩り」という音楽がどういう曲なのかはよく分らなかったが、佐藤泰平は『宮沢賢治の音楽』(注9)の中で、ジャズに「印度の虎狩り」(Hunting Tigers Out in India)というのがあることを指摘している。Youtube では、そのような曲がレコード・ジャケットの写真とともに確かめられる。「ハンティンタイガーズ」が「阪神タイガース」と聴こえもする。

ラヴェル自身、十代の頃、一八八九年に開催されたパリ万博にてインドネシアのガムラン音楽に触れ、大変な興味を抱いたといわれ、このことが後に作曲を試みる際の大きな刺激になっていることは否定できない。(ドビュッシューもこのとき多大の刺激を受け、それは「版画」の「塔(パゴダ)」などに結実している。ラヴェル自身も、「マ・メール・ロワ」(マザー・グース)の第三曲「パゴダの女王レドロネット」がある。)また、アメリカで当時大流行していたジャズ音楽も、彼自身のアメリカ公演も手伝って、ラヴェ

ルの音楽の中にふんだんに取り入れられている。ガーシュウインは一九三七年に死去するが、一九二四年には「ラプソディ・イン・ブルー」、翌一九二五年には「ピアノ協奏曲へ長調」を発表するなど、アメリカ本国でもジャズ抜きには語れない音楽状況であった。ガーシュウインは実際、ストラヴィンスキーやラヴェルに作曲を師事しようと考えたこともあった。

このように、一九一〇年代の第一次世界大戦、一九二〇年代のジャズの流行、一九三〇年代の世界経済の悪化と戦争への傾斜という時代の流れの中において、音楽界もまたそれを多少ともに映し出している。芥川龍之介の「河童」にも音楽家のクラブバックという河童が登場してくる。この作品は一九二七年に『改造』に発表され、しかも同年、芥川は自殺している。一九二〇年代という時代には、このように、ラヴェル、ガーシュウイン、芥川龍之介、宮沢賢治といった相互に遠くかけ離れた人物たちが、音楽において、同時代の空気の中に生きていたことを示している。第一次世界大戦後から世界大恐慌を経て第二次世界大戦前夜へと至る果てには、中島敦の「山月記」も一九四二年に発表されている。とくに関連はないようだが、賢治、芥川、中島敦、ともに動物が主題化されているところに、「近代」という時代への異議が込められているようにも思われる。(あるいはここに、チャップリンの映画『モダン・タイムス』(一九三六年)を加えることもできよう。)ジャズ嫌いではあったが、ベルクに師事したこともあるアドルノも、この世紀の〈不協和音〉を論じている。

三、ラヴェルとパウル・ウイトゲンシュタイン

よく知られているように、「左手のためのピアノ協奏曲」は、戦争で右手を失ったパウル・ウイトゲンシュタインの依頼によって書かれた。しかし、彼はこの曲があまり気に入らなかった。それは、たんにピアノの技巧が難しすぎたためばかりではないだろう。ちょうど同時期に書かれた両手のための「ピアノ協奏曲ト長調」がはなはだカーニバル的気分にあふれているのに呼応するかのよう、戦争の惨禍が祭りの喧騒にかき乱され、かき消されるような、さらには、戦争と祭りが一体となるような一種の不快感に敏感に反応したのではないか。これでは、負傷した左手のピアニストは、まるでステージ上の道化師になってしまう。しかも、左手の協奏曲は、戦争の情景を描写音楽のようになぞっている。そのような手の込んだ技法が、ますますピアニストを見世物に仕立て、観客を喜ばせるものとなる。むしろ、表面的には演奏者も聴衆も戦争の悲劇をそこに聴き、共感するであろう。だが、左手の背後には、あるいは、左手の遠くには、あのカーニバルの賑やかなざわめきが唸っている。

ところで、ラヴェルとパウル・ウイトゲンシュタインの間は「左手のためのピアノ協奏曲」の初演後、きわめて険悪になる。作曲したとおりに弾かなかったウイトゲンシュタインに対するラヴェルの怒りには「左手」という「ハンディ」への配慮はまったく見られないかのである。自身の作品が勝手な解釈を入れて捻じ曲げられたという怒りである。パウル・ウイトゲンシュタインの

方も、そうしたほうが曲がよりよくなるとの考えがあった。両者は、「自分は作曲家だ」、「自分は演奏家だ」として互いに一歩も譲らなかった。(注10)このような深刻な、非妥協的な対立は、相当地に自作に確信を持っていなければ起こりえないだろう。しかし、パウルは後にラヴェルの意図を理解したということである。ラヴェルには確かに練りに練る創作態度というものがあり、はじめ奇妙に聞こえてくる音も、繰り返し聴くうちに、その音こそがもっともよく聴こえるようになる、といった経験をさせてくれる。

二つのピアノ協奏曲などもまさにそういった類の楽曲である。パウルの反撥を鑑みれば、パウル・ウイトゲンシュタインは、「左手のためのピアノ協奏曲」よりも、むしろ、よりラヴェルの陽気さが溢れたト長調のような協奏曲を所望していたのではあるまいか。

モーツアルトの「クラリネット五重奏曲」に触発された作曲家自身が語った「ピアノ協奏曲ト長調」の第二章を聴くと、作品内部の分裂した姿が見える。(サン・サーンスの「ピアノ協奏曲」(第二番か?)にも影響を受けたとラヴェル自身語っているが、実際のところ、モーツアルトの作品のように素直に納得できない。これは、「動物の謝肉祭」の中の「ピアニスト」の二重のパロディにさえ思え、そこにラヴェルが加われば、三重のパロディとなり、そのような意味でなら合点がいく。)この不協和音は、その前後の第一楽章にも、第三楽章にも過剰なまでに示されるものであるが、それらの楽章は当初から、意識的に一貫して音はずすように書かれたものであったのに対し、第二章は、表面は古典派音楽を思わせるような書法で書かれながら、それと交錯するように不協

和音がその間を縫っていくように現れ、しかもしだいに増大していく。静けさを逆撫するようにそれらのはずされた音が棘のように耳に刺さる。矛盾が露呈し、調和が崩壊していくようにそれは響いている。それを聴いていると、古典期から続いてきたものが、いよいよ終焉を迎えようとしていることを感じさせずには惜がない。

先に触れたように、パウル・ワイトゲンシュタインは、ラヴェルに作曲を依頼した（左手だけで演奏するピアノ協奏曲）に満足しなかった。曲想が粗暴であるという理由からであった。また、技巧上の困難さも手伝って、二人の仲はそれ以来険悪になっていた。パウルは後に、プロコフィエフにも同様に（左手だけで演奏するピアノ協奏曲）を依頼したが、プロコフィエフとも曲をめぐって対立し、演奏を拒否したため、この曲は作曲家の生前演奏されなかった唯一のピアノ協奏曲となってしまった。このように、パウルは二〇世紀の二人の有数な作曲家のどちらの曲も満足しなかったということになる。それなら、パウルの求めていた音楽とはどのようなものであったのか。それはラヴェルの書いた曲の対極を想像してみれば、多少なりとも見えてくるだろう。彼は、ラヴェルの書いたような壮大にして深刻な戦争や軍隊を連想させる音楽ではなく、むしろ、そのような世界とはかけ離れた慰安に満ちた音楽を欲していたのではないか。むしろラヴェルの楽想の中にもそのような箇所は見出せる。が、どうしても戦争の影が付きまとい離れない。戦争で右手を失った元兵士が演奏する戦争批判の音楽、という舞台設定、また、そのように用意された舞台に

立つて演奏することの、いわば見世物小屋の出し物にされるような嫌悪感を感じ取っていたのではないか。道化のようにされて、戦争の悲劇を演ずることのいたたまれなさを直感したのではないか。それゆえ、傷痕に再び塩を塗るような行為を拒んだのであろう。

ところで、パウル・ワイトゲンシュタインの弟のルートヴィヒ・ワイトゲンシュタインは、このピアニストの兄以上に世界的に知られた哲学者である。彼は、生前刊行された唯一の本である『論理哲学論考』（一九二二年）によって、（哲学）にいわば引導を渡した。右腕を失った兄と同様、彼もまた、第一次世界大戦に従軍した生き残りの兵士であったということが出来る。この極度に切り詰められ、緊張を漲らせた著作には、彼の傷痕が残っている。もちろん、兄弟を同一に論ずることには無理がある。が、少なくとも、同様の経験をしてきたものという点で、単に兄弟というだけではなく、戦争の後遺症を持つもの同士としての共通項は見出せる。二人のワイトゲンシュタインにとって戦争は何だったのか。ルートヴィヒの『論理哲学論考』のきわめてモノローグッシュに響くそれらの命題の数々は、世界の究極的真理を求めている。「四・〇一四 レコード盤、楽曲の思考、楽譜、音波、これらはすべて互いに、言語と世界の間に成立する内的な写像関係にある。／それらすべてに論理的構造が共通している。」（注一）この命題は、音楽に関するものである。このほかにも音楽に言及している箇所が数例あり、弟のワイトゲンシュタインにおいても、哲学の発想のある部分、しかも重要な部分が音楽に拠っていることを示

している。

四、歴史の傷痕と追悼

「左手」のカデンツァ、「ラ・ヴァルス」の冒頭、低音、地獄の口、不気味さ、は大衆的人気作曲家ラヴェルの尋常ならざる一面を表わしている。一八世紀のフランス音楽、クープランに代表されるような「高雅」「古典的」「形式美」、これらの言葉によって形容されることの多いラヴェルだが、同時に、そのオクターブの範囲を低音にも、高音にも広げ、ラヴェルのピアノ曲は超低音と超高音はそれまでの音域をさらにはみ出そうとして、88鍵のピアノの最低音から最高音までを駆使する。しかも、二〇世紀的というべきか、不協和音が絡まる様式の貫徹によつて、独特の音響世界を構築する。ラヴェルの音楽の楽しさ、モーツアルト的、非モーツアルト的、遊園地にいるような（「ピアノ協奏曲ト長調」の冒頭、オーケストラ版「ボレロ」のホルン、ピッコロ、チェレスタが加わるところ）、墓場にいるような（「ラ・ヴァルス」の冒頭や「左手のためのピアノ協奏曲」のカデンツァ開始後、ピアノの最低音の鍵盤が使用され、低周波の地響きにも似た唸り声が聞こえる）、戦後の日本の、戦争によつて覆った、というより、裏返ったような社会、遊園地と墓場、子供と幽霊、陽気と不気味、高雅と暴力、社交と孤独とが渾然一体となる最も時代的な音楽として現出する。時代とシンクロする音楽、大衆的音楽でありながら非大衆的音楽でもあるというラヴェルの音楽には、その師匠的

役割を果たしたサンサーンスの「動物の謝肉祭」のユーモア・エスプリと、文字通り師であつたフォーレの室内楽曲の優雅な均整美とが、同時に流れ込んでいる。

ドビュッシー、サティ、ラヴェルはほぼ同時代人であり、相互に影響関係にある。父親がスイス系の時計職人兼実業家であり、母親がバスク人であつたことは、少なからずラヴェルの音楽に作用しているだろう。と同時に、二〇世紀の音楽の行方をも左右している。（注1）時計の規則性、機械性は「ボレロ」の顯著であるし、バスクの血筋は、ラヴェルは一九〇六年に着手し、スケッチのみを残す「ザスピアク・バット」（バスク風のピアノ協奏曲）を「ピアノ協奏曲ト長調」の第一楽章と第三楽章に転用していることからうかがえよう。母親がバスク人だつたラヴェルは、常にバスク人への意識があつたものと思われる。（バスク民族は歴史的に古く、言語も他のヨーロッパ言語と大きく異なり、その難解さは「日本語」に比せられる。バスク系の歴史上の人物にはロヨラ、ザビエル、ネルーダ、ゲバラなどがある。また、スペイン内乱の最中、一九三七年、電撃的な都市への無差別爆撃を受け、同年ピカソによつて描かれたゲルニカや、ヘミングウェイの小説『日はまた昇る』にも登場する「サン・フェルミンの牛追い祭り」で有名なパンブローナがある。）一九一七年、第一次世界大戦の最中、その母が亡くなる。ラヴェルにとつて、その死は、戦争の記憶とともに永く、癒し難いものとなつた。ラヴェルの中で、両親からの影響、従軍の記憶、はそれぞれが別個にあるのではない。ヨーロッパだけにどまらず、二〇世紀世界の全体が、そして、近代

社会そのものが、また、強い民族意識が彼の音楽の中に取り込まれ、あるいはまた、いやおうなく入り込んでいる。一見、古風で、上品で、透明感があり、しかも陽気で、賑やかしいラヴェルの音楽は、そのような複雑な異質性の上に成立している。

環境音楽の方向を示す点では、サティに似ているが、しかし音楽創作のダイナミズムという点ではサティと異なる。ラヴェル音楽は、時代を映し出す「鏡」の役割を果たしている。それは意図せずして奇しくもそうだったというよりも、ラヴェル自身が意識的にそうしようとした結果であつたと思われる。ラヴェルは天才というより、自己意識家である。しかも過剰なまでの意識者である。彼の中では、あえて言えば、それは作曲の「倫理」にまでなっている。才能にまかせ、独創的な作品を作り上げることはもはや終わろうとしている。いな、時代がそれを許さないようになってきていた。ストラヴィンスキー、プロコフィエフ、バルトーク、シェーンベルク、これら二〇世紀の作曲家たちは、一九世紀の作曲家たち以上に、時代と無縁に音楽を奏することは許されなくなつた。第一次世界大戦の前夜、プロコフィエフの「ピアノ協奏曲第三番」には、アメリカ亡命の旅の途上で滞在した日本の記憶が、日本の旋律とともに刻まれている。また、同時期に初演されたストラヴィンスキーの「春の祭典」（同時期の作品に、日本の和歌に曲をつけた「日本の詩による三つの歌曲」一九一三年があり、最近では映画『シャネルとストラヴィンスキー』が製作されている）、シェーンベルクの「月に憑かれたピエロ」にも時代の空気が濃厚に漂っている。このようにして、時代の混迷が音楽をさら

に苦しく痛ましいものにする。こうした中、できるだけ陽気に音楽を楽しみながら、地獄の様相もそこに織り込むことを忘れない、それがラヴェルの倫理である。ラヴェルが聴き続けられているのも、その超人的な作風にもかかわらず、どこかに卑近で、等身大の「口ずさみ」を残しているからである。他の作曲家たちはラヴェルよりも一層過激であり、前衛的である。だが、依然として、ラヴェルの二つのピアノ協奏曲、それは「二〇世紀」そのものを象徴するかのようである。彼は自分にならないもの、自分とは違うものを、あえて自分の中に取り入れようとする。ラヴェルは、単純そうできて、錯綜している。透明感を湛えながら、なおかつ深く澱んでいる。

パリ音楽院の作曲科でフォーレに師事したラヴェルだが、初期には、ピアノ曲を作り、それはドビュッシーをも驚かせ、影響を与えた。「弦楽四重奏曲」、自作、他作のオーケストレーション（ムソルグスキー「展覧会の絵」）もあるが、ピアノ曲の作品群はその中でも特に際立っている。「亡き王女のためのパヴァーヌ」（一八九九年）、「水の戯れ」（一九〇一年）、「ソナチネ」（一九〇三年）、「一九〇五年」、「鏡」（一九〇四年）、「一九〇五年」、「スペイン狂詩曲」（一九〇七年）、「夜のガスパール」（一九〇八年）、「マ・メーロア」（一九〇八年）、「一九一〇年」、「高雅で感傷的なワルツ」（一九一一年）、「クープランの墓」（一九一四年）、「一九一七年」、「ラ・ヴァルス」（一九一九年）、「一九二〇年」、その後、一九二〇年代には永く寡作の時期を迎えるが（師のフォーレの方は最晩年かつ創作の絶頂期を迎え、「ピアノ五重奏曲第二番」「弦楽四重奏曲」を

書く、晩年が近づき、二台のピアノのための「ボレロ」(一九二八年)というように、ピアノ作品はラヴェルの重要なジャンルであり、また、その特質をよく表わしている作品群である。そして、ここで取り上げた二つのピアノ協奏曲もそのような中に含まれ、しかも、規模も内容も、もともとラヴェルの音楽を特徴づけるものといつてよい。

五、ラヴェルと戦後日本

アンセルメ指揮スイス・ロマンロ交響楽団演奏のレコードの解説に、正確な表現ではないが、ボレロの演奏を聴きながら、椅子を押さえながら罵っていた女性について、ラヴェルは「そのひとはよく分っていたんだ」と答えたというエピソードが載っているが、日本の小説に目を転じてみても、堀田善衛の『若き詩人たちの肖像』(ジョイスにちなんだと思われる)の冒頭部分に、やはりボレロの演奏の最後に下腹部にひんやりしたものを感ずるというシーンがあり、現代小説でも高橋源一郎が『優雅で感傷的な日本野球』という、ラヴェルの曲に想を得た「ポップ小説」を書いているように、戦後のさまざまな局面で、ラヴェルの楽曲ないし題名は、情動的力をもって人々に創作のヒントを与えている。

しかし、同時に、ラヴェルには、こういった意地悪な、あるいは、ふざけた、といつてもいい音楽の遊びを喜んで行うところがある。実際、ラヴェルの音楽に対する評価は、ドイツの古典音楽に対して語られるような、精神性、思想性とは遠くかけ離れてい

るように見える。そこには人々を楽しませ、喜ばせ、時には驚かせたり、笑わせたり、怒らせたりもする、おしやれでエスプリの効いた、ドイツ音楽であつたら真つ向から否定したくなるような「ピアノイズム」そのもののような(軽薄な)音楽がある。いや、それしかないと言つても言い過ぎではないような、ラヴェル自身も領いてしまふような音楽がそこにはある。

評論家の江藤淳が「ダフニスとクロエ」を観た折の感想で語っているように、「ミュンヘンのワグナーは生きていたが、パリのラヴェルは空疎な形骸にすぎない」(注13)というのも、一方向から読めば、その通りかもしれないが、そのように見えるラヴェルは、二〇世紀の偉大なる(逆に、卑小とも言い換えうる)文明批評家なのではないか。

このように、ラヴェルは他の音楽家のみにとどまらず、作家などにも創作意欲を掻き立てるものを持っていた。ラヴェルの機知に感化され、そこからさらにユニークなものを引き出すというように、親しみや真似しやすさ、パロディの快楽も手伝つて、ラヴェルは戦後の文化にその影響力を放射しつづけてきた。黒澤明の映画『羅生門』(一九五〇年)やTVの連続時代劇ドラマ『水戸黄門』の主題曲のリズムも、明らかにラヴェルの「ボレロ」を意識している。

ラヴェルの「ピアノ協奏曲ト長調」の第三楽章は、先の伊福部昭が映画『ゴジラ』(一九五四年作、内容は、ビキニ環礁に付近に眠っていた古代生物が水爆実験の放射能により巨大化し、日本を襲うという怪獣もの)のテーマ曲に援用していることは言うまで

もない。日本の作曲家の伊福部にとっても、ラヴェルの音楽はそれほど遠い存在ではなかった。ゴジラ音楽の間接的な産みの親はラヴェルであった、ということである。世界の音楽潮流に敏感に反応し、同時に民族の血も忘れないという点で、伊福部昭の音楽の現代性とアイヌ民族的要素とは洋の東西で呼応しあっている。フランスとバスク、ヤマトとアイヌという関係である。(ついでに、黒澤明の映画『白痴』(原作はドストエフスキー)の中のスケートをする場面で、雪祭り会場のリンクに飾ってある巨大な怪物がゴジラそっくりで、ここからゴジラの形象は生まれたのではないかと想像するが、両者の関連について論じたものは、寡聞にしてこれまで目にしたことはない。)

クラシックそのものが、音楽としての役割を果たし終え、反復されるように自己消費されていくのに対し、ラヴェルのもたらしたものは、日本の音楽に与えた影響を考えるだけでも、この『ゴジラ』あり、また、ひいては先年若くして逝去した羽田健太郎にまでその影は及んでいる。しかも、音楽社会全体にかかわり、それを推進していく原動力となりえている。事実、羽田自身、クラシック、ジャズ、ポピュラー、映画、アニメ、ゲームの音楽をジャンルにこだわらず、積極的な手がけ、晩年、ラヴェルの『ピアノ協奏曲ト長調』を演目に取り上げようとした。このことから、ラヴェルと伊福部、ラヴェルと羽田、ラヴェルと日本映画、ラヴェルと戦後社会が緊密に結びついていることが分る。ラヴェルは、そうとは知られずに、戦後日本にしっかりと息づいていたのである。ラヴェルの軽やかさや華やかさに目を奪われながら、

実は、その怖さ、不気味さも無意識に感受していたのが、戦後の日本であった。戦後日本は、戦争の傷を忘れ果てたかに見えたが、そうではなかった。むしろ、戦争の影から逃れられないところにあらゆる戦後文化は開花したのである。(むしろ、日本にとどまらず、『ボレロ』などは世界各地で、コンサート、バレエのみならず、映画、ドラマ、アニメ、フィギュアスケートなどのスポーツ、コマースシャルへの転用、流用を重ねている。)

結び

ラヴェルと第一次世界大戦との関わりは、彼の音楽を考える上で重要である。ラヴェル自身、従軍経験があり、また、友人、知人を多数失つてもいる。『クレープランの墓』(一九一四年—一九一七年)は、一曲ごとに戦没者の友人、知人たち五人の名前とともに追悼の言葉が書き込まれている。(『プレリユード』はジャック・シャルロー中尉に、「フリーガはジャン・クルツピ少尉に、「フオルラーヌ」はガブリエル・ドゥリユック中尉に、「リゴドン」はピエールとパスカル・ゴードン兄弟に、「メヌエット」はジャン・ドレフュスに、「トッカータ」はジョゼフ・ド・マルリアーヴ大尉に、それぞれ捧げられている。)ラヴェル自身、「フランス国家」を讃えながらも、大戦後、一九二〇年のレジオンドヌール勲章受勲者ノミネットを拒否したことも、このとき受けた傷痕と無関係ではないだろう。『野火』『俘虜記』『レイテ戦記』などを書いた大岡昇平も、第二次世界大戦中、俘虜となったことを表向きの理由に

国家の文化勲章を辞退している。

第一次世界大戦後（推定死者約二千万人）の中から生まれたラヴェルの二つのピアノ協奏曲、左手のためのピアノ協奏曲ニ長調作品82」と「ピアノ協奏曲ト長調作品83」とは、第二次世界大戦（推定死者約四千万人）の中から生まれたシェーンベルクの「ワルシャワの生き残り」（一九四七年）、ペンデレツキの「ヒロシマの犠牲者に捧げる哀歌」（原題は「八分三七秒」、一九六〇年）、ベンジャミン・ブリテンの「戦争レクイエム」（一九六一年）へと連なる、近代音楽の、そして、近代社会の癪痕である。

(注1) 岡田暁生『西洋音楽史』中公新書、二〇〇五年一〇月二五日。以降のラヴェルのピアノ楽曲についてはフランスデユラン社版を参照した。

(注2) 青柳いづみこ『水の音楽 オンデイスとメリザンド』みすず書房、二〇〇一年九月二一日、二二二頁。

(注3) ヴラディミール・ジャンケレヴィッチ著、福田達夫訳『ラヴェル』白水社、一九七〇年、青柳、前掲書、二二三頁より。

(注4) 芥川也寸志『音楽の基礎』岩波新書、一九七一年八月三一日。

(注5) 伊福部昭『音楽入門』全音楽譜出版社、二〇〇三年五月二〇日、一一一頁。

(注6) 吉田秀和『LP3〇〇選』新潮文庫、昭和五六年二月二五日、二三四頁。

(注7) 吉田秀和「セザール・フランクの勝利」『主題と変奏』中公文庫、一九七七年一月一〇日、九五頁。

(注8) ジル・ドウルーズ、フェリックス・ガタリ著、市倉宏祐訳『アンチ・オイディプス 資本主義と分裂症』河出書房新社、一九八六年五月一〇日、四六、四七頁。

(注9) 佐藤泰平『宮沢賢治の音楽』筑摩書房、一九九五年。

(注10) アレグザンダー・ウオー著、塩原通緒訳『ウイトゲンシユタイン家の人びとー闘う家族』紀伊国屋書店、二〇一〇年七月一〇日参照。

(注11) ウイトゲンシユタイン著、野矢茂樹訳『論理哲学論考』岩波文庫、二〇〇三年八月一九日、四一頁。Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1984, S.27.

(注12) 一九世紀のモーパーッサンの小説の中にもすでに、「オルゴール」や「振子時計」が、心理的な比喩として現れる。Guy de Maupassant, *Une vie*, Librairie Générale Française, 1983, p.28, p.45. さらに遡れば、デカルトにも「自動機械」についての考察が見られ、René Descartes, *Discours de la méthode*, Librairie Générale Française, 1973, p.155.

(注13) 江藤淳『アメリカと私』文春文庫、一九九一年三月一〇日、二二五頁、単行本は一九六五年二月一五日。