

ストラヴィンスキーのジャポニスム再考

高橋 健一郎

はじめに

19世紀末から20世紀初頭にかけてヨーロッパで大流行した「ジャポニスム」の波はロシアにも押し寄せた。特に美術の分野においてそれは顕著だが¹、では音楽においてはどうかだろうか。

美術界における影響に比べるとロシア音楽界におけるジャポニスムの影響は明らかに小さいが、しかしながら、その中で1910年代から20年代に日本の短歌（一部に俳句）をテキストにして書かれたロシア語の歌曲の存在が目を引く。論者が確認できただけでも、下記の7つのツィクルスがこの時期に書かれているのである。

- ・イーゴリ・ストラヴィンスキー 《3つの日本の抒情詩》（1912-13年）
（И.Ф. Стравинский «Три стихотворения из японской лирики»）
- ・アレクサンドル・シェンシン 《日本のアンソロジーより》（1913年）
（А.А. Шеншин «Из японских антологий»）
- ・アルトゥール・ルリエー 《日本組曲》（1915年）
（А.В. Лурье «Японская сюита»）
- ・ニコライ・チェレプニン 《古代と現代の日本の詩人による7つの五行詩（短歌）》（作品52）（1923年）
（Н.Н. Черепнин «Семь пятистиший японских поэтов древних и современных (танки)»）
- ・ヴァシーリー・シリンスキー 《日本の抒情詩より：3つのエスキース》（1925年）
（В.П. Ширинский «Из японской лирики: 3 эскиза»）

¹ ロシア美術におけるジャポニスムについてはたくさんの文献が存在するが、例えば [Завьялова 2014]、[上野 2005]、[上野 2012]、[福間 2007]、[モロジャコフ 2011] などを参照。

- ・ミハイル・イッポリートフ＝イヴァーノフ《5つの日本の詩》（作品60）（1927年）
（М.М. Ипполитов-Иванов «Пять японских стихотворений»）
- ・ドミトリー・ショスタコーヴィチ《日本の詩による6つの歌曲》（作品21）
（1928-32年）
（Д.Д. Шостакович «Шесть романсов на слова японских поэтов»）

これはロシアの文学界におけるジャポニスムの高まりと関係がある。革命前までに少なくとも10冊の和歌のロシア語訳が出版されており²、フレーブニコフを初めとして日本の短い詩形式に惹かれた文学者も多く、その関心は作曲家たちにも及んだ。上記の和歌歌曲の作品は基本的にこれらのロシア語訳をもとに書かれている。

これらの和歌歌曲におけるジャポニスムの意味は様々だが、中には単なるエキゾチズムを超えて、作品の根本原理の変容に密にかかわっているものもある。その点で先鞭をつけたのは、1912年から13年にかけて書かれたストラヴィンスキーの《3つの日本の抒情詩》である。

この作品については、[Кон 2000]、[Igarashi 2012]、[Kaminsky 1983]、[Taruskin 1987]、[伊東 1994]、[坪井 2014]、[ブーレーズ 1982]、[船山 1985] など、いくつかの先行研究がある。歌詞と音楽を緻密に分析する [Igarashi 2012] と [Kaminsky 1983] 以外の研究は、例えば「この作品においては、西洋の伝統的なパースペクティヴが一つの『消失点』とシンメトリーの手法によって閉ざされた完結する世界を作るのとは対照的に、いわば複数の『消失点』を画面の外部におくことによって、それまでの西洋音楽の知らなかったユニークな開かれた世界を生み出す」³ というような船山の言葉に代表されるように、基本的にこの作品とキュビズムなどモダニズム芸術との類似性を指摘している。本稿もその点については同様であり、伝統的な西洋音楽の枠組みから離れようとしたストラヴィンスキーが、日本の「二次元的」芸術にヒントを得ながら、西洋の

² [田村 1993] を参照。

³ [船山 1985: 95]

伝統的音楽の形を崩していく様がこの作品に表れていると考える。

しかし本稿が見据えているのは、ストラヴィンスキーの作品におけるジャポニズムのみならず、例えば上記の一連の和歌歌曲、特にモダニズム音楽の作品におけるジャポニズムとの比較である。本稿ではロシア音楽においてジャポニズムが果たした多面的な役割を明らかにしていくための第一段階として、ストラヴィンスキーのジャポニズムの詩学を詳しく検討してみたい。そのため、音楽における二次元化がそもそもどういう意味を持つのかを考え、そしてそれが具体的にどのような面で見られるのかという点に論点を絞りつつ、同時に先行研究の成果を積極的に取り入れながら、今後のより広い視野に立った研究に資するように、問題を整理することを目指すものである。

1. 《3つの日本の抒情詩》について

まず、《3つの日本の抒情詩》の成立の経緯についてまとめよう。ストラヴィンスキーはしばしば「カメレオン音楽家」と呼ばれる。作風が生涯にわたって多彩な様式を通過し、様々に変化していったということである。《3つの日本の抒情詩》が書かれたのは1912年から1913年にかけてのことだが、その時期のストラヴィンスキーについて簡単に確認しておこう。

1905年にペテルブルグ大学を卒業後、本格的に作曲の道を志すようになったストラヴィンスキーは、いくつかの作品を発表した後、1910年、チャーギレフ率いるバレエ・リュスに委嘱されたバレエ音楽《火の鳥》を携えてパリに向かう。それによって大成功を収めた後、《ペトルーシュカ》(1911年)、《春の祭典》(1913年)でさらに名声を確かなものにする。変幻極まる作曲家のこの時期は「民族主義的」、「原始主義的」と言われる。五音音階や六音音階など独特な旋律が用いられるばかりか、その旋律よりもリズムが前面に出てきたり、複調や多調への好みも、特に《ペトルーシュカ》以降ははっきりと出てくる。《3つの日本の抒情詩》はちょうどそのような時期の傑作《春の祭典》と並行して作曲された。

和歌を題材にした歌曲を書くきっかけの一つとして、ストラヴィンスキーが

この時期浮世絵にもともと関心をもっていたことが知られている⁴。さらに、当時ストラヴィンスキーが滞在していたパリにおけるジャポニスムの流行も大いに関係しており、船山隆が詳しく述べているように、ストラヴィンスキーがパリで親密に交流していたラヴェル、ドラージュ、シュミットらいわゆる「アパッチ族」からのジャポニスムの洗礼も大きかったようだ⁵。

ここで、歌詞を確認しよう。この歌曲は 1912 年にペテルブルグでブラントの翻訳で出された『日本の抒情詩』（Японская лирика）から選ばれた 3 つの歌に曲を付けたものである。このブラントの『日本の抒情詩』には、『万葉集』と『古今和歌集』を中心として、約 90 首の和歌のロシア語訳が収められている⁶。

第 1 曲目《АКАНИТО》のロシア語歌詞はブラントの原著では次のように 2 行で書かれる（本稿では綴りを現代の正書法に直している）：

Я белые цветы в саду тебе хотела
показать.

Но снег пошёл. Не разобрать, где
снег и где цветы!⁷

（日本語訳：私は庭の白い花をあなたに見せたかった。

だが雪が降り出した。どこが雪でどこが花だか分からない。）

この原詩は、『万葉集』に収められた山部赤人の次の歌であると推測される⁸。

⁴ [船山 1985: 79] を参照。

⁵ ストラヴィンスキーと当時のパリのジャポニスムとの関係については [船山 1985] の第 3 章「ジャポニスムとアパッチ族」を参照。

⁶ ブランド訳となっているが、日本語からの直接的な訳ではなく、カール・フローレンツ著『日本文学史』（1906 年、ドイツ語）やミシェル・ルヴオン著『日本文学アンソロジー』（1910 年、フランス語）、ハンス・ベートゲ著『日本の春』（1911 年、ドイツ語）などからの重訳とされる。これについては、[Igarashi 2012] や [伊東 1994: 63]、[田村 1993: 153]、[坪井 2014: 142] などを参照。

⁷ [Брандт 1912: 19]

「我が背子に 見せむと思ひし 梅の花 それとも見えず 雪の降れば」

第2曲目《MAZATSUMI》⁹のロシア語訳詩は、ブランドの原著では次のように改行無しで続けて書かれる：

Весна пришла; из трещин ледяной коры запрыгали, играя, в речке
пенные струи: они хотят быть первым белым цветом радостной
весны.¹⁰

(日本語訳：春が来た。氷のひび割れから、流れが波立ち、わき立ちながら小川に迸り出た。流れは喜ばしい春の最初の花になろうとしている。)

原詩は『古今和歌集』に収められた源当純の次の歌である。

「風に とくる氷の ひまごとに うち出づるなみや はるのはつ花」

第3曲目《TSURAIUKI》のロシア語訳詩は原著では次のように挙げられる：

Что это белое вдали? Повсюду, словно
облака между холмами.

То вишни расцвели; пришла желанная
весна.¹¹

(日本語訳：遠くの白いものは何？どこもまるで丘と丘の間の雲のよう。あれは桜が花開いたのだ。待ち望んだ春が来たのだ。)

⁸ ブランドのロシア語訳詩集には原文は示されておらず、詩の内容から原文を推測するほかないが、この歌曲集について論じた日本人研究者（Igarashi、伊東、坪井、船山）は皆この歌だとしており、本稿でもそれに従う。残り二つの歌についても同様である。

⁹ Mazatsumi は Masazumi の間違いだが、これはドイツ語訳経由での重訳であるためと思われる。

¹⁰ [ブランド 1912: 54]

¹¹ [ブランド 1912: 58]

原詩は『古今和歌集』に収められた紀貫之の次の歌である。

「桜花 さきにけらしも あしひきの 山のかひより みゆるしら雲」

ブラントはロシア語への翻訳に際して、原則として弱強格で訳し、だいたい日本語の原詩の音節数(31音節)に近い音節数で訳す工夫をしている(ただし、この第2曲の歌詞に関しては、かなり音節数が増えている)。

ストラヴィンスキーが選んだ三つの詩は、すべて春に関するものであり、しかも第1曲は冬から春への移行、第2曲は春の到来、そして第3曲は春の盛り(桜の満開)というように、全体を通して春の初めから盛りまで時期を追って、その全体像を描きだしたと言っている¹²。

なお、この曲集は以下のように、①ピアノ伴奏版と②室内管弦楽伴奏版の二つがある。

①高声とピアノ版

②高声と室内管弦楽版(フルート2、クラリネット2、ヴァイオリン2、ヴィオラ1、チェロ1)

2. 音楽における二次元と三次元の意味

ストラヴィンスキーはこの作品のどこに「日本的な」ものを表そうとしたのだろうか。そもそも、ストラヴィンスキーがこの作品を作曲するとき実際の日本の音楽をどれだけ知っていたかは不明である。木管楽器の使い方が日本の尺八などを想起させたり、また1曲目のペンタトニック(五音音階)が日本風であったりするが、少なくとも日本の既存の旋律を取り入れた節は見られず、ストラヴィンスキーがけっして日本の音楽そのものを模倣しようとしたのではないことは確かであろう。

ストラヴィンスキーはこの作品について自伝にこう書いている：

¹² 原詩と翻訳の間の違いという翻訳論的問題はここでは扱わない。これについては、Igarashi がロシア語訳、ドイツ語訳と比較して触れている。

《春の祭典》のオーケストレーションが終わりに近づくのと並行して、別の作品の作曲に取り組み、それにとても心を砕いていた。夏に日本の抒情詩の小さな詩集を読んだ。それは昔の日本の詩人たちのほんの数行からなる詩を集めたものだった。その詩集から受けた印象は、かつて日本の版画から受けた印象と奇妙なまでに似ていた。私は日本人に見られる遠近法と立体感の諸問題の図像的な解決法に刺激され、音楽においても何か同じようなものを見つけなくなった。この私の目的にとって、これらの詩のロシア語訳ほどふさわしいものはない。というのは、周知のとおりロシアの韻文は力点音節詩法しか許容しないからである。私はその仕事にとりかかり、韻律とリズムの扱いによって望みを達成した。しかし実際にどうやったかをここで説明するとあまりにも複雑になってしまう¹³。

また、後年来日した際に、この作品について同じように述べている：

私は作品のなかではるか昔に日本とふれ合っている。一九一三年、三つの日本の短い詩（和歌）をテキストにして小品を作った。それは立体性のない二次元の芸術であったからだ。私は、この二次元を詩のロシア語訳のなかにもみつけ出し、そして音楽のなかでも表現しようと試みた¹⁴。

つまり、ストラヴィンスキーは日本の版画（浮世絵）や和歌の中に「二次元的」という共通の要素を見出しており、それを音楽作品の中でも実現しようとしたのである。これについてはいくつかの先行研究でも紹介されているが、本稿でもまずこの点に注目しながら、ストラヴィンスキーの和歌歌曲におけるジ

¹³ [Стравинский 2012: 39-40] (下線強調は引用者)

¹⁴ 『毎日新聞』昭和34年4月8日 (下線強調は引用者)

ジャポニスムの意味を探ることにしたい。

ここで参考になるのは、西欧と日本の絵画における視点と空間に関する次のような説明である：

ルネサンス期以降の西欧の絵画が、画家の視点を唯一不変のものとして、その視点から捉えられた世界を画面の上に再現しようとするのに対し、日本の絵画は視点を自由に移動させて、さまざまな視点から見た世界の姿を画面に並置するというやり方を用いる。[……] 結果として平面的な拡がりが増強され、そのような部分の集積が画面を埋めることになる。西欧絵画が、もっぱら画面に対して垂直な奥行性を強調するのに対し、日本絵画がもっぱら画面に平行な平面性を特色とするのはそのためである¹⁵。

この説明はストラヴィンスキーの上記の言葉と直接的に響き合う。ストラヴィンスキーの言う二次元的な音楽とは、絶対的な視点を持たず、視点が移動し、平面性が強くなるものであり、またストラヴィンスキーがここで日本的音楽の対立項として念頭に置いているであろう西洋近代の音楽とは、遠近法的三次元的音楽、つまり絶対的視点を持ち、垂直性が強調される音楽ということであろう¹⁶。では、それは具体的にどのような音楽だろうか。

そもそも二次元、三次元とは基本的には視覚的な分野の概念であり、音楽における次元を論じるときには、本質的にアナロジーによって語らざるを得ず、厳密な議論は困難となるが、しかし「絶対的視点を持ち、垂直性が強調される」音楽が具体的にどのようなものかという点に関しては、ある程度厳密な論が可能である。

¹⁵ [高階 1996: 112-113]

¹⁶ ここで「遠近法の画家は世界の構造がユークリッド的だと信じ、この世界をカント流に知覚している」[Флоренский 1990: 90, 邦訳: 91] というフロレンスキーや、あるいは[パノフスキー 2009]の遠近法論を参照してもよい。

西欧の様々な文化現象の基礎に共通する固有の合理主義的世界観があると
するマックス・ウェーバーの言葉を参照しよう：

普遍的な意味と普遍的な妥当性をもった発展過程を辿るような文化現象は、ほかならぬ西欧社会に、しかも西欧社会のみに起こったことである[……] 合理的な和声音楽——対位法ならびに和音和声法——も、すなわち和声的3度による三つの主三和音の上に音素材を組み立てることも、また、ルネッサンス以来、間隔的にではなく合理的な形で和声的に解釈されてきた半音階法と異名同音も、西欧だけにしかなかった。[……] 絵画においては線的・空間的遠近法の合理的使用による合理化などは、やはり西欧以外にはみられない現象である¹⁷。

このように、ウェーバーは、西欧の合理的な世界観によってのみ存在するものとして、絵画における遠近法と音楽における和声音楽を挙げている。厳密に言えば、遠近法に対応するのは、和声（調性）音楽そのものというより、むしろそれを可能にする「平均律」のシステムの方だと思われるが¹⁸、少なくとも20世紀初頭において、多くの芸術家によってこの和声（調性）音楽と遠近法との間に共通の枠組みのようなものが感じられていたことは否定できない事実である¹⁹。

和声音楽とは、調性の体系の上に様々な要素が構築されていく音楽だが、周知のとおり、このような構築的な「遠近法をもつ三次元的音楽」は19世紀末から20世紀初頭にかけて多くの音楽家によって解体され始める。不協和音が多用され、無調や複調の曲が生まれ、規則的なリズムが崩壊し、音楽形式が無

¹⁷ [Weber 1977-78: 1-3、邦訳：71-72]

¹⁸ [和泉 2011] や [大澤 2010: 119] を参照。

¹⁹ 例えば、これとほぼ同時期にヴァシーリー・カンディンスキーが透視遠近法を放棄し、アルノルト・シェーンベルクが無調へと向かっているが、そこに同時代性を見る [ハール=コッホ 1985] などを参照。

が無視され、新しい音階や音組織が生み出されていく。そしてその背景に、例えば東洋の音楽のように、西洋音楽とは根本的に原理の異なる音楽が、その「脱三次元化」を促したということがあったことも知られている。

ストラヴィンスキーが《3つの日本の抒情詩》で二次元的な音楽を目指したのもまたそのような流れの中に位置づけられるべきであろう。実際、この作品の調性は判定不能であり、無調と言ってよく、三次元的調性音楽がそれによって崩壊していると言うことが可能である。

しかしその一方で、ストラヴィンスキーは日本的なものを音楽で描くときに、単に「無調性」だけをその特徴としたのではないはずである。では、具体的にストラヴィンスキーが目指した「二次元化」の詩学とはいったいどのようなものか。それについて、以下見ることにしよう。

3. 《3つの日本の抒情詩》における〈二次元化〉の詩学（1）：日本語の朗読スタイル

3.1 拍節法の工夫

ストラヴィンスキーがこの歌で、浮世絵から受けた印象と同じようなものを生み出すために、「ある韻律的・リズム的手法を用いた」と語っていることはすでに触れたが、ここで実際に具体的にどのような手法がとられたのか、確認しておこう²⁰。

この曲の楽譜が1913年に出版されると、作曲家ニコライ・ミャスコフスキーはすぐに異様な点に気付き、音楽評論家デルジャノフスキーに次のような手紙を送っている：

親愛なるヴラジーミル・ヴラジーミロヴィチ。何でしょう、ストラヴィンスキーはぼけてしまったのでしょうか、それともわざとなのでしょうか。最近の（日本の）ロマンスをご覧になりましたか。どうして

²⁰ これについては、一連の先行研究でも紹介されている。

あの曲の力点はすべて、フランス語でもそうですが²¹、特にロシア語で正しい場所に置かれていないのでしょう。音楽は全体的にとってもスラヴ的ですが、しかし声楽パートは [2 語解読不明] 4 分の 1 だけ本来の位置からずれて置かれています。(1913 年 5 月 26 日/6 月 7 日、ペテルブルグ、ミャスコフスキーからデルジャノフスキーへの手紙)²²

これを受けてデルジャノフスキーは、ストラヴィンスキーにこの点を問いたです手紙を送り、ストラヴィンスキーは詳細にそれに答えた。そのストラヴィンスキーの返答が、デルジャノフスキーの序文と結語と共に、『音楽』誌 1913 年第 159 号 834-835 頁に掲載されている。その全体をここに引用しよう：

【デルジャノフスキーによる序文】

音楽協会²³は今度の交響楽音楽会で他の新曲と並んでストラヴィンスキーの《3 つの日本の抒情詩》を演奏する。これらの素敵な小品は(春に)出版されると、少なからぬ議論を巻き起こした。それは主に、その韻律上の不正確さと思われる点によって巻き起こされた。多くの音楽家たちはその音楽には感嘆しながらも、なぜ力点がすべて正しい場所にないかといぶかしく思ったのである。なぜ、声楽パートは、本来あるべきところよりも 4 分の 1 だけずらされたような形になっているのだろう。この当惑を晴らすため、ちょうどこの問題を釈明しているストラヴィンスキーの手紙の抜粋をここに掲載することにしよう。

【ストラヴィンスキーからデルジャノフスキーへの手紙 (1913 年 6 月 21 日新暦)】

²¹ 歌曲にはロシア語の歌詞のみならず、フランス語の歌詞も添えられていた。

²² [Стравинский 2000: 84]。また、ミャスコフスキーは同様の内容の手紙をセルゲイ・プロコフィエフにも 1913 年 6 月 3 日/16 日に送っている [同書: 90]。

²³ パリの独立音楽協会のこと。

日本のロマンスは紀元8世紀と9世紀の本物の日本の詩（もちろん翻訳）に作曲されたものです。翻訳者は正確に音節数と語順を保っています。日本語にも日本の詩にも力点は存在しません。これについては、私が3つ詩を選んだ日本の抒情詩の本の前書きにたくさん興味深く書かれています。

私は歌曲の作曲の際、主として、日本の詩に力点が無いというこの考えに従いました。しかし、それはどのように達成されたのでしょうか。最も自然な方法は、長音節を音楽の短い拍へ移すということでした。アクセントはこのようにしてひとりでに消え去り、それによって完全に日本語の朗誦の線的遠近法が達成されるのです。この原則を日本語だけに保ったとしたら大きな間違いでしょう。なぜなら、これらの歌曲をヨーロッパ諸語で歌ったら、私にとって最も大切なもの、つまり日本語の朗誦の独自の線的遠近法を失ってしまうのですから。

この朗誦の印象が粗野であることに関しては、私はまったく気にしません。それは約束事に関する話であり、結局は慣れの問題だからです。

【デルジャノフスキーによる結語】

ストラヴィンスキーのこの説明に次のことを付け加えよう：その後幾度となく《日本の抒情詩》のページを繰ってみたが、私は長い間彼の説明を受け入れることができなかった。同一の絶対値をもつ二つの被加数の前にマイナスとプラスがあれば、もちろん結果としてゼロになる。でも今回の場合はこの原理は私には理屈っぽすぎるように思え、その先入観によって生まれる韻律はぎこちなく思われた。しかし、初めて熟練の音楽家の実演でこの作品を聴いたとき、自分が間違っていたと納得したことを告白せねばならない。いかなるアクセントも実際に無くなり、音楽パート全体が上記の手紙の中で触れられている線的

遠近法の中に立ち現れたのである²⁴。

ストラヴィンスキーとデルジャノフスキーが使っている「線の遠近法」という用語については注釈が必要である。これは西洋美術における一般的な「線遠近法」(＝透視遠近法、幾何学遠近法)と異なり、垂直的な厚みをもつ構造を排除し、線状の流れを重視するということを表していると考えられる²⁵。

ここで楽譜で確認しよう。第1曲目の「赤人」の声楽パートは以下の通りである。

Я бе-лы-е цве-ты в са-ду те-бе хо-те-ла по-ка-зать

Но сне́г по-шёл. Не ра-зо-братъ, где сне́г и где... цве-ты

Я бе́лые цветы́ в саду́ тебе́ хоте́ла показáть. の部分を見ると、言語上のアクセントはすべて音楽上の各拍の裏拍、つまり本来アクセントのないはずのところに当たっている。こうして、音楽的強拍と言語的強拍が原則として交互に表れるため、全体としてアクセントが均されて平板化するのである。ここでは第1曲だけを見たが、実際には第1曲の初めから第3曲の終わりまで例外なく、すべて同様に処理されている。このように、ストラヴィンスキーはロシア語訳詩の言語的強拍をすべて音楽上の弱拍に重ねるという手法によって、遠近感の無い音空間を作ろうとしたのであった。

3.2 非旋律性

しかし、この曲の「二次元化」の詩学の仕組みはそれだけに帰されるものだ

²⁴ [Стравинский 2000: 91-93]

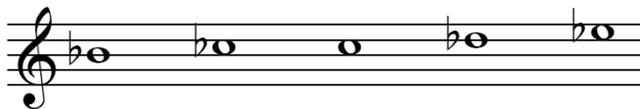
²⁵ [伊東 1994: 69] や [坪井 2014: 138] にも同様の説明がある。

ろうか。タラスキンも触れているように、実はストラヴィンスキーはこの曲の作曲の最初の段階では、上記のような拍節法の工夫を施していない部分が多かったという。初めからこの手法がとられていたのではなく、作曲のプロセスのかなり後の段階で初めて思いついた手法だったのである²⁶。つまり、拍節に関する手法以外にも注目すべき特徴があるということである。

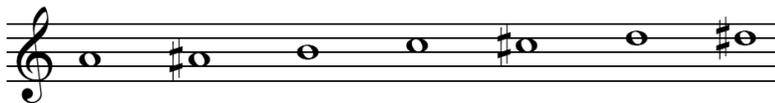
全曲を通して見られる最大の特徴は、タラスキンも述べるように、むしろ声楽パートにおける「厳格な等時拍性」であろう²⁷。声楽パートはほとんどすべて八分音符で動き、しかも強弱の変化もほとんど指定されておらず、まるで機械的な上下の動きのようである。しかもそれが持続せずにきわめて断片的で、「始点—中点—終点」といった旋律の構成は見られず、情動的な興行もほとんど感じさせない。これによって、統一的な中心点が作られないことになり、全体として平面的で、等密度的な音空間が生み出されることになる。これも西洋的遠近法を排した表現法に通じる点であろう。

3.3 構成音の秘密

ここでさらに、声楽パートのモチーフが5音ないし7音で構成されているという Igarashi の説にも触れておこう。Igarashi によれば、第1曲の6音によるモチーフは、次の5音から構成される²⁸。



第2曲は次の7音である²⁹。



²⁶ [Taruskin 1987: 169–170]

²⁷ [Taruskin 1987: 172]

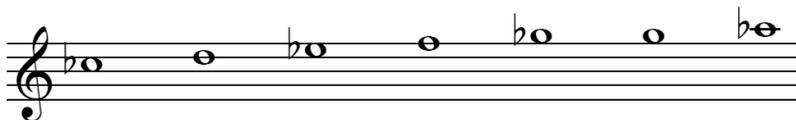
²⁸ [Igarashi 2012: 64]

²⁹ [Igarashi 2012: 74]

第3曲のはじめの声楽のフレーズは次の5音である³⁰。



また、次の声楽のフレーズは次の7音である³¹。



これについて Igarashi は「日本の詩歌の音節数がこれらの数字 [5音、7音] を要求するからである」³²としている。この数字の一致が作曲者による意図的なものか否かは判断が難しいが、いずれにしても、声楽パートの音の構成が日本語の詩歌と響き合っているという点に注意しておきたい。

3.4 グロッソラリアとしての声楽パート

このように、ストラヴィンスキーは声楽パートにおいて、遠近感の無い日本語の朗誦スタイルを浮かび上がらせようとしたと言える。つまり、声楽パートはロシア語で歌われながらも、まるで日本語の朗誦のようにも聞こえるのである。これは、ロシア語を「異化」しているとも言え、また一種の「異言」(グロッソラリア) のようでもあり、その点でフレーブニコフ的な「ザウミ」(超意味言語)³³とも響き合うものと言えるだろう。ストラヴィンスキーは自伝の

³⁰ [Igarashi 2012: 80]

³¹ [Igarashi 2012: 82]

³² [Igarashi 2012: 84]

³³ 「超意味言語」と訳されるザウミ (заумь) には、「意味、理性を超える」程度に差があり、「カルチャーヌイフの詩が限りなく無対象に近いのに対し、フレーブニコフは(ザウミ) にたいして「呪文」「神の言葉」「鳥の言葉」その他の動機づけ、正当化をそえようとしていた」[桑野 1996: 113-114]。その点では、ここでいう「ザウミ」は

中で、ロシアの民衆の詩を読む際、「話の筋が生き生きとし、しばしば荒々しい内容であったとしても、その筋の面白さや、あるいはいつも驚くほど意外な修飾語やメタファーなどよりも、むしろ語や音節の結合、つまり我々の感覚的知覚に音楽のような印象を与える純粋に音的側面に私は惹かれた」³⁴と述べているように、ストラヴィンスキーの関心はまずは言葉の音的側面にあるのだ。《3つの日本の抒情詩》においてもストラヴィンスキーはまさに日本語の韻律的な部分に着目したのであろう。

4. 《3つの日本の抒情詩》における〈2次元化〉の詩学（2）：〈和歌歌曲〉のイコノロジー

4.1 装飾的線的書法

楽曲の形式面に目を向けた場合、短歌を基にした歌曲は必然的に歌詞がきわめて短くなり、楽曲もまたきわめて短くならざるを得ない。ゆえに、伝統的な二部形式、三部形式、あるいは有節歌曲のようにはならず、その短い楽曲の中に密度の濃い繊細な書法が溢れ、まさに「ミニアチュール」と呼ぶにふさわしい楽曲となる。このような形式面で短歌がロシア歌曲というジャンルに与えた影響も考察に値するであろう。

伝統的な西洋音楽が基本的に要素を体系的に積み上げていく構築型であったのに対し、19世紀末からの新しい音楽では、空気の動きや水の動きを時間の流れと共に音で表現するという動きがすでに出てきていた。それをごく短い表現の中で表そうとしたのが、この曲集であるとも言え、それは特に伴奏パートに顕著である。具体的に曲を見てみよう。

3曲はすべて「春」を題材とした歌であり、春の情景を音楽で表そうとしたと言えるが、特徴的なのは、様々な装飾音の使い方によって、自然の細やかな情景を描き出しているということであり、船山はこれを「装飾的な線的な書法」

フレーブニコフの志向に近い。

³⁴ [Стравинский 2012: 45]

という³⁵。

第1曲では、伴奏パートが6音の反復によるオスティナートとなるが、その第2音と第6音につけられた装飾音は、春に静かに降る雪がひらひらと舞うその雪片の描写であろう。歌詞で花の像と雪の像とが重ね合わされるように、音楽においても花と雪が入り乱れる様が描写される。

第2曲目は伴奏パートの冒頭の和音が氷の割れる音を表し、春が到来したことが示される。氷の割れる音の後には、5連符や6連符、9連符、10連符など様々な音価を持ち、細かく音やリズムを自在に変化させながら流れていく走句が、しなやかな曲線を生み出し、春の雪解けの水の流れを描写する。

浮世絵では季節のうつろいや水や空気など自然の細やかな動きに非常に敏感であり、それが時間性を伴って描かれることが多く、ジャポニスムが西洋で流行したのも、そこに西洋の芸術家たちが惹かれたからであるという。音楽の分野でも、例えばドビュッシーが日本の漆塗りの箱の蓋に描かれた鯉の絵に触発されて、5連符や7連符、6連符と定まらない音の動きによってしなやかな曲線を描き出すピアノ曲《金色の魚》を書いたことなどが知られているが³⁶、ストラヴィンスキーがここで見せる水の流れもそれに類するものだろう。

第3曲では7度音程の2音によるゆったりとしたモチーフの連なりが、遠くの白い雲を表し、そこにはめ込まれる管楽器の細かな音型が桜を表すと考えられる。

自然の描写はもちろん20世紀に入って初めて現れたものではない。しかし、ここで重要なのは、このストラヴィンスキーの作品においては、自然の描写が定型の和声、旋律、リズムに埋め込まれるのではなく、そこから逸脱した自由で新しい表現を生み出している点である。どの曲も調性に関しては判定不能であり、調性の安定したシステム上に構築される音楽ではなく、装飾的な線の書法によって、自然の細やかな情景の機微が描き出されるのである。ストラヴィンスキーの言う「線の遠近法」は、上記の日本語の朗読スタイルとは別に、こ

³⁵ [船山 1985: 92] を参照。

³⁶ [鶴園 2000: 211] を参照。

ここで見たような書法についても当てはまるのだろう。

なお、この自然の描写は基本的にすべて伴奏パートにおけるものである。声楽パートはすでに見たとおり、基本的に8分音符による単調な動きであり、これは日本語の朗誦を示している。日本では古い時代から屏風歌のように、絵に詩歌が添えられることがあるが、この曲についても、自然を細やかに描く繊細な絵に、詩歌が添えられているようであるとも言えるだろう³⁷。

4.2 二重性の平面

これまで、ストラヴィンスキーが言葉と音楽の両面で奥行きを排しながら平面化を目指し、それによって和歌付きの絵画のような音楽空間が立ち現われてくるのを見てきた。しかし、この作品に関して指摘できるのはそれだけではない。二次元化した先に見えてくるものは何だろうか。

ここで注目したいのは、この作品のもつ様々な「二重性」である。そもそも凝縮された言語芸術である和歌は、掛詞に顕著に見られるように様々な「二重性」が特徴であり、「和歌が伝達するメッセージ、和歌の意味は、二つの世界の間で生じる緊張感、類似点と相違点の編み物にほかなら」ず、二つの表現は「並ぶのではなく、重なっている」のである³⁸。その意味で、和歌歌曲は二重性と親和性を持ちやすいのだろう。

その二重性は様々なレベルに表れる。まず歌詞の内容における二重性である。坪井も指摘するように、「これらの歌の共通点は、いずれも春の花（梅・花）を花以外の別のものに見立てる（またはその逆）、あるいは別のものに紛れるという条件を詠んでいる点である。[……] 花の像が雪や谷川の波、山間の白

³⁷ このように絵に詩を添えるという点について、例えばロシアの画家のヴォローシンも魅せられている：「ヴォローシンがとくに気に入っていたのは、北斎と歌麿の芸術であり、土地の生活、自然の永遠性、その多様性について日本の画家たちが哲学的かつ抒情的な物思いを抱いている、ということであった。また、日本人が自分たちの風景画に対してごく短い詩を書き添える、ということも、彼の感嘆的であった」[モロジャコフ 2011: 88]。

³⁸ [クリステフ 2011: 200-203] を参照。

雲の像と重なり、風景が二重化される趣向³⁹をもつ。さらに、既に本論で指摘したように、この曲はロシア語で歌いながら、そこに日本語の朗誦が立ち現われてくるという言語の二重性も存在する。また、伴奏パートによって自然の細やかな様態が線的に描写されながら、同時に声楽パートによって言葉の朗誦が浮かび上がってくるという二重性がある。このように少なくとも三つのレベルで二重性が特徴となっている。

このように、平面化された二次元的作品でありながら、そこで生み出されるのはのっぺりとした音の世界ではない。この作品を支点として、そこから2つの像（雪と花、日本語とロシア語、自然描写と言葉など）が多層的に立ち現れることによって、二重性を特徴とする和歌の世界が見事に音楽的に実現されているのである⁴⁰。

5. さいごに

20世紀初頭のモダニズム音楽においては、和声法や対位法による構築的な音楽、つまり「遠近法的」な音楽を解体しようとする傾向は広く見られていた。ストラヴィンスキーもその傾向をもっていた一人だが、ストラヴィンスキーが

³⁹ [坪井 2014: 137-138]

⁴⁰ 坪井はストラヴィンスキーの《春の祭典》について「シニフィアンとシニフィエの間の隙間すら除去され、極薄な表面に身体と音の線形が屈曲し、波打つばかり（かかる〈極薄〉の究極的なヴィジョンはマルセル・デュシャンの〈アンフラマンズ[inframance]という概念に見出せるだろう）」としているほか [坪井 2014: 132]、この《3つの日本の抒情詩》についても「二つの像が極薄の膜のように見分けがたく貼り付いて、どちらがどちらともつかない」[同書: 138]と述べ、この時期のストラヴィンスキーの作品に「アンフラマンズ」という概念を読み込んでいる。「アンフラマンズ」には、正確な定義はないが、例えば「たばこの煙が／この煙を出す／口からもおうとき、／ふたつのにおいは／アンフラマンズによって／結びつく」[北山 2014: 160]という例や、「ピロードのズボン——（歩いているときの）二本のこすれ合いのできる軽い口笛のような音は、音が示すアンフラマンズな分離である」[同書: 162-3]というような例を見て分かるように、「ただちには感じられないが、知覚が鋭敏になれば感じることもある現象」[同書: 160]であり、極小的差異をもって「隔てられているし、結合している」[同書: 160-1]のものであり、その意味で「蝶番」[同書: 161]のようなものである。そして、このアンフラマンズは「二次元から三次元」など次元間の移行にも関わるものである。本論ではこの点について考察を広げることにはしないが、ストラヴィンスキーの音楽における「次元論」はこのアンフラマンズ概念を使って、さらに展開を見せるかもしれない。

「脱遠近法」を目指してとった手法の一つは「二次元化」であり、そのヒントとなったのはジャポニスムであった。本稿では、そのストラヴィンスキーのジャポニスムの詩学を整理した。

簡単にまとめよう。日本語の朗読の特質である力点の不在を音楽的に表す工夫をし、また、等時拍性をもつ単調な動きで旋律性を排除することによって、奥行きをもたない日本語の朗読スタイルを浮かび上がらせる。それによって、それまでの伝統的な強弱アクセントによる歌曲の構成を刷新した。

さらに、ストラヴィンスキーは雪片や花、水の流れなど、細やかな自然の細部の描写を音楽的に表現し、さらに様々なレベルにおける二重性によって、和歌の本質を音楽的に表すことに成功している。

このように、ストラヴィンスキーの和歌歌曲は、絵画、詩歌、音楽の三つが結びつきながら実現されたものであり、ストラヴィンスキーにおけるジャポニスムは日本の芸術要素総体の中で捉える必要がある。

この作品がもつ意義については、例えば船山は、「それまでの西洋音楽の知らなかったユニークな開かれた世界を生み出すのである。この簡潔な手法による《三つの日本の抒情詩》の音のミニチュアの世界は、《ブリバウトキ》（一九一四）によって深められ《兵士の物語》（一九一八）によって完成されると同時に、この作品の淡く長い影は、遠く晩年のセリエリスムの音楽までのびているのである」⁴¹とする。この作品で達成した脱遠近法的作風がその後どのようにストラヴィンスキーの中で発展していったのか、また他の作曲家に与えた影響など、考察すべきテーマであらう。

それとは別に、最後にもう一つ大きな問題を指摘しておきたい。初めに触れたとおり、この時期には他にも和歌歌曲を書いたロシアの作曲家がいた。その中に、ロシア未来派の音楽分野のリーダー格だったアルトゥール・ルリエーという作曲家がいる。興味深いことに、ルリエーは目指すべき音楽は「2次元」ではなく「3次元」（立体性）あるいは「4次元」であるというように、ちょう

⁴¹ [船山 1985: 95]

ドストラヴィンスキーと正反対の主張をするのである。モダニズムの作曲家達は、いずれもそれまでの伝統的な「(幾何学的) 遠近法的」な西洋音楽を解体しようとしたのだが、彼らが目指した解体の方向性は必ずしも同じではなかったということである。本稿で整理したストラヴィンスキーのジャポニズムの詩学も、例えばルリエーにおけるジャポニズムの詩学と対照したときに、また新たな意味をもつであろう。その意味で、「はじめに」で述べたように、本稿は「ロシア音楽においてジャポニズムが果たした多面的な役割を明らかにしていくための第一段階」となるはずのものである。本稿で整理した論点をもとに、稿を改めて「ロシア音楽におけるジャポニズム」を論じることにしたい。

【引用文献】

- ・ Zavyalova, A.E. (2014) Мир искусства. Японизм. М.
- ・ Кон, Ю.Г. (2000) Стравинский и Хлебников: Некоторые принципы подхода к проблеме ритма // «Мир Велимира Хлебникова: Статьи исследования 1911-1998. М.: «Языки русской культуры», с.707-718.
- ・ Стравинский И.Ф. (2000) Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии. М.
- ・ Стравинский, И. (2012) Хроника. Поэтика. М.: «Центр гуманитарных инициатив».
- ・ Флоренский П.А. (1990) Обратная перспектива // П.А. Флоренский, У водоразделов мысли. М. С. 43-106 (邦訳：フロレンスキイ「逆遠近法」／フロレンスキイ『逆遠近法の詩学』 桑野隆・西中村浩・高橋健一郎訳、水声社、1998年、13-111頁).
- ・ Igarashi, Y. (2012) *Japanese poetry in Western art song*. D.M.A., Boston Univ.
- ・ Kaminsky, P. (1983) An Analysis of Stravinsky's *Three Japanese Lyrics*. D.M.A., Eastman School of Music of the Univ. of Rochester.
- ・ Taruskin, R. (1987) Stravinsky's "Rejoicing Discover" and what it meant: in defense of his notorious text setting / E. Haimo & P. Johnson (eds.) *Stravinsky Retrospectives*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1987, pp. 162-199.
- ・ Weber, M. (1977-8) *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tokyo (邦訳 (一部) : ウェーバー 「宗教社会学論文集」序言 / ウェーバー 『宗教・社会論集』 安藤英治訳、河出書房新社、1988年、69-82頁).
- ・ 和泉浩 (2011) 「遠近法と調性の空間」 / 吉原直樹、斉藤日出治編『モダニティと空間の物語——社会学のフロンティア』 東信堂、61-91頁
- ・ 伊東一郎 (1994) 「ストラヴィンスキーのジャポニズムの一側面——『日本の叙情歌からの三つの詩』の拍節法について——」 / 早稲田大学比較文学研究室『比較文学年誌』第30号、63-71頁

ストラヴィンスキーのジャポニスム再考（高橋）

- ・ 上野理恵 (2005)『ジャポニスムから見たロシア美術』(ユーラシア・ブックレット No. 76) 東洋書店
- ・ 上野理恵 (2012)「「芸術世界」とジャポニスム——印象主義、アール・ヌーヴォーの受容をめぐる——」／『人文科学』27、175-203 頁
- ・ 大澤真幸 (2010)『量子の社会哲学——革命は過去を救うと猫が言う』講談社
- ・ クリステワ、ツベタナ (2011)『心づくしの日本語——和歌でよむ古代の思想』ちくま新書
- ・ 北山研二 (2014)「新しい知覚概念・新しい対象着想法としてのアンフラマンズとは」／『ヨーロッパ文化研究』33、157-186 頁
- ・ 桑野隆 (1996)『夢見る権利：ロシア・アヴァンギャルド再考』東京大学出版会
- ・ 高階秀爾 (1996)『新版 日本美術を見る眼：東と西の出会い』岩波書店
- ・ 田村充正 (1993)「ロシアにおける和歌の受容」／『比較文学』35、151-166 頁
- ・ 坪井秀人 (2014)「モダニズムのなかの〈和歌歌曲〉」：山田耕筰、ストラヴィンスキーそのほか」／名古屋大学大学院文学研究科附属日本近現代文化研究センター『Juncture：超域的日本文化研究』(5)、130-153 頁
- ・ 鶴園紫磯子 (2000)「音楽—近代音楽の誕生とジャポニスム—」／ジャポニスム学会『ジャポニスム入門』思文閣出版、202-215 頁
- ・ ハール＝コッホ、J. (1985)「カンディンスキーとシェーンベルク」／シェーンベルク & カンディンスキー『出会い：書簡・写真・絵画・記録』土肥美夫訳、みすず書房、225-277 頁
- ・ パノフスキー、エルヴィン (2009)『〈象徴形式〉としての遠近法』木田元監訳、筑摩書房
- ・ 福間加容 (2007)「20 世紀初頭のロシアにおける日本美術の受容—ジャポニスムの意味」／『スラブ・ユーラシア学の構築』研究報告集 (21)、72-85 頁
- ・ ブーレーズ、P. (1982)『ブーレーズ音楽論—徒弟の覚書』船山隆、笠羽映子訳、晶文社
- ・ 船山隆 (1985)『ストラヴィンスキー：二十世紀音楽の鏡像』音楽之友社
- ・ モロジャコフ、ワシーリー (2011)『ジャポニズムのロシア：知られざる日露文化関係史』藤原書店