

## トラウマと創造性Ⅰ

——戦争・革命によるトラウマと、

二〇世紀音楽創造の現場をめぐる小論

鈴木 瑞実

1 クラシック音楽（ヨーロッパ・プロビンスシャルのハイカルチャー・シーンの音楽）の世界では、よく「一九世紀は作曲家の世紀、二〇世紀は演奏家の世紀」などといわれる。確かに一九世紀ヨーロッパは、ドイツ・オーストリアだけに限っても、ベートーベンからシューベルト、メンデルスゾーン、シューマン、ブラームス、ワーグナー、ブルックナーと、作曲家は枚挙にいとまない。これらの作曲家の作品がもしなければ、今日、どのコンサートホールもオペラハウスもたちまち立ち行かなくなるだろう。一方、二〇世紀はどうか。本質的には一九世紀人であるマーラーやR・シュトラウス、シベリウスなどを除いても、ストラヴィンスキーやシエーンベルク、ベルク、ヴェーベルン、プロコフィエフ、シヨスタコービッチなどの名前がすぐ挙がるかもしれない。しかし彼らの作品は、コンサートやオペラのレパートリーとしての人気度・定着率という面から見れば、やはり「一九世紀人」たちのそれに比べていまだになお大きく劣るのが現状ではないだろうか。

シンフォニーやオペラ、といったジャンル自体が、非常に一九世紀的なものであった、という理由が挙がるかもしれない。二〇世紀後半まで延々と「交響曲」と銘打った曲を書き続けたシヨスタコービッチなどをわずかの例外として、シンフォニーの歴史は大体マーラー位で終わっているのかもしれない。オペラになると、後期のシュトラウスに多少議論の余地がある<sup>(1)(2)</sup>かもしれないが、シエーンベルクやベルク、ストラヴィンスキーやシヨスタコービッチに傑作が書かれていくにせよ、それらはもはや一九世紀の同ジャンル作品とは大きく異なったものとなり果てている。また、たとえばシエーンベルクの『モーゼとアロン』やベルクの『ルル』といった二〇世紀の「傑作オペラ」すら未完である。これはこのジャンルの終焉と良く符合する事実であるのかもしれない。「映画」という競合物が出現したのも、このジャンルの終末に拍車をかけたと思われる。

2 二〇世紀という時代は、二つの世界大戦に、革命を伴う社会主義という壮大な実験の生起と終末、という過酷な現実<sup>(3)</sup>に翻弄された世紀でもある。

一九世紀が、決して手放して良い世紀だったというつもりはない。また、音楽を歴史や社会に一方的に還元する手法に問題が多いことも承知である。しかし、ベートーベンからマーラーに至る歴史を見れば、宮廷文化の余光から革命を経た市民階級が勃興し、その生活が成熟して瀾熟にまで至る過

程の反映を音楽の中に聞き取ることはあなたがち無理ではないかもしれない。

一方、二〇世紀はどうか。最初の一〇年に生まれた予兆的な不安は的中したかのように、過酷な現実が音楽によく反映される。戦争と革命によって引き起こされた傷つきが、やはり音楽の中に聞き取れる場面が多いのではないだろうか。

人々は、わざわざ代金を払ってコンサートホールに足を運ぶのに、そこで演奏される音楽に不安やトラウマばかりを聞き取りたいとは思えない。二〇世紀の音楽がレパートリーとして、一九世紀のそれに比べ定着し難いのは、そういう理由があるのかもしれない。

### 3

しかしながら二〇世紀音楽を、すべて戦争と革命の帰結だと大まかに断じてしまうのは、大きな無理がある。ベルエポックのヨーロッパにおいても芸術の世界には種々の変化が生起しており、それは大きな分水嶺となる第一次大戦の数年前に淵源をさかのぼることができるだろう。

この時期、イゴール・ストラビンスキーとアルノルト・シェーンベルクという、「二〇世紀音楽の英雄時代」を代表する二人がそろって自己の個性を確立するうえで主要な作品を書き、二〇世紀音楽を一九世紀のそれから大きく違ったものにするうえで重要な役割を果たしたことは指摘しておいて良いだろう。

ストラビンスキーとシェーンベルクは、二〇世紀音楽の党

派性のうえで、ともすれば対立軸のうえで捉えられることが従来多かったように思う。ことにシェーンベルクは、「二音楽技法確立とともに、「ドイツ音楽の今後百年のヘゲモニー」を確信し、独逸系の音楽以外に激しい攻撃を加えた時期があった。たとえば「混声合唱のための三つの風刺」(作品二八、一九二五)では、シェーンベルクは自作の歌詞の中でストラビンスキーのことを「ちびのモルデンスキー」と当てこすり、手ひどい戯画に仕立てあげている。

また哲学者にして音楽批評家・美学者のテオドル・アドルノ(ベルク門下で作曲を学んだ彼は、長い間哲学に進むか音楽の道に進むか迷っていたという)の発言が、永らくストラビンスキーとシェーンベルクの対立、という図式を強化し続けた節がある。シェーンベルク・サークルに近い立場のアドルノは、基本的にストラビンスキーを叩いてシェーンベルク(と新ウィーン楽派)を擁護する、という路線を歩んだ。

### 4

ストラビンスキーとシェーンベルクの両者の創造性の高揚の第一のピークが時期的に意外と近い時期にプロットされることは、年譜を調べればすぐに判明する。

シェーンベルクが、「フロイトのウイーン」において、従来の音楽作品を規定し続けていた調性構造を破棄し、決定的に「無調音楽」への道を歩み始めたのは、一九〇八年のことだった。彼は当時年少の友人と夫人の不倫事件というきわめて「フロイト的」「エディプス的」状況に置かれつつ初めて「無調

作品」となる第二弦楽四重奏曲の筆を進めていた。苦惱しつつ彼は素晴らしい創造力を發揮し、一九一三年までに、殆ど「創造の病」(アンリ・エランベルジェ)といっているほどの質の高い作品群を世に送り出すこととなる<sup>⑥⑦⑧</sup>。地理的にも、心理的にも、人種的(シエーンベルクはユダヤ人だった)にも、作曲家本人とその創造は、フロイトおよび初期精神分析サークルと密接なつながりがあった。作曲活動と平行してなされた、自画像を中心とした描画においても彼は成果を収め、カンディンスキーに高く評価された。

音楽史上、ストラビンスキーの名を不朽のものにならしめた『春の祭典』は、一九一〇年に着想され、途中、やはり傑作の呼び声の高いバレエ音楽『ペトルーシユカ』作曲(同年初演の『火の鳥』を含めたこの三曲は、一般に「ストラビンスキーの三大バレエ音楽」と呼ばれ、コンサートピースとして今日でも二〇世紀音楽屈指の人気を誇る)を挟んで、最終的には一九一二年末にオーケストレーションが仕上げられている。このストラビンスキーの創作活動の最初のピークが、シエーンベルクの「創造の病」の時期に重なることは、偶然以上の意味を持つかもしれない。

## 5

ストラビンスキー<sup>⑨</sup>は一八八二年(シエーンベルクに遅れること一四年)、ペテルスブルグの代表的オペラ歌手の子供として生れた。靴屋の息子だったシエーンベルクに比し、比較的裕福で音楽的素養にも恵まれた家庭に育った彼は、九歳でピアノを

はじめ、まもなく父の蔵書であるオペラのスコアを自由に弾きこなして楽しむまでの腕前となった。後に、「ヨーロッパ音楽世界」という一種の完結した「歴史大博物館」の中で自由気ままに遊びほうける感がある彼の音楽的遍歴(それは、あらゆる時代のあらゆる技法を身に付けて次々と変転する作風をみずから楽しんだ、ピカンにも比される)は、一つにはこうした幼少年期より恵まれた音楽的環境に由来するのかもしれない。彼の技法の職人的確かさは、やはり父親がホルン奏者であったR・シュトラウスの作曲の技術的確かさにも通ずるところがある。

しかし五〇才すぎに書かれた彼の『自伝』には、自分のこの出自は伏せて書かれている。音楽的には父からいろいろなものを受け継いだ感がある彼だが、現実の父子関係は必ずしも血の通った温かなものではなかったらしく、『自伝』では自らの家庭についてあえて語らなかつたところにも、その屈折が伺われよう。母親との感情的隔たりも告白されており、彼は実母よりむしろ乳母のほうに親しみを抱いていたという。

彼は音楽学校には通わなかつたが、二〇歳をすぎた頃より、大家リムスキー・コルサコフについて作曲や管弦楽法を学ぶ。一般にストラビンスキーというと、その並外れた革命性が喧伝される傾向にあるものの、伝統との連続性の面を見れば、初期にはリムスキー・コルサコフからの影響が顕著である。これは、ドイツ・オーストラリア後期ロマン派から出発し、革新的成果をあげたのちにも「保守的革命家」と呼ばれたシエーンベルクにも見られる傾向かもしれない。後者にとつてグスタフ・マーラーが果たした役割——「音楽上の『父』」の役割を、前者では

リムスキー・コルサコフが果たした感がある。

6

ストラビンスキーには、極度の潔癖症と、作曲の時に、すべての道具や部屋の状態が完璧に整っていなければ一音も書けない、という「作曲儀式」が存した。彼には、一種の「強迫傾向」があったものと思われる。

またバレエ音楽『ペトルーシユカ』の筋立ては、非常に象徴的である。カーニバルの主人公である「ペトルーシユカ」という名前の操り人形は、バレリーナに恋をし、恋敵の凶暴なムーア人に無残に殺される。彼が殺された後、部屋には悲しげなペトルーシユカの亡霊が出没する。

強迫症に離人感が伴うことは（あるいは双方が交代して出現することは）、臨床的に知られた事実である。あたかも「自分が人形になったように感じ」、「人間の世界から距離ができてしまった」という陳述は、離人症の患者からまま聞かれることがある。「人形」を主人公にした奇妙なバレエ音楽を書きあげたストラビンスキーも、強迫傾向と共存する形で離人感に襲われた可能性は否定できない。

精神的には、恋敵のムーア人に殺害されるペトルーシユカに、「息子」ストラビンスキーの「エディプ스의敗北」を象徴的に見て取ることができるかもしれない。一幕のモノドラマ『期待』（一九〇八）から『月に慰かれたピエロ』（一九二二）にいたるまで、その「創造の病」の全期間にわたって、夫人の不倫事件および年少の友人（画家であった）の自

殺のトラウマと「エディプスの状況」を作品の中で繰り返し表出せねばならなかったシェーンベルク同様、ストラビンスキーの場合も、彼自身の精神の軌跡が力動的に表出されて作品化された可能性がある。またストラビンスキーは、『ペトルーシユカ』作曲中、ニコチンに溺れ続けていた。

7

後に統合失調症に陥ることとなる天才ダンサー・ニジンスキーを擁した、「ロシア・バレエ団」の大興行家セルゲイ・ディアギレフ（彼は同性愛者であった）とストラビンスキーとの出会いは、二〇世紀芸術を語るうえでエポック・メイキングな出来事であった。ストラビンスキーの音楽はディアギレフによってペテルスブルグ——帝政ロシアという「閉域」から開放され、広くヨーロッパの前衛とつながる機会を、パリにおいて与えられることになる。

一九一〇年の『火の鳥』、一九二一年の『ペトルーシユカ』の成功に引き続き、この名コンビは一九一三年、『春の祭典』を世に問うた。この公演は、歴史に残る大騒動を巻き起こしたことで知られる。

8

『春の祭典』の着想の発端は、ある日ストラビンスキーに浮かんだ一つのヴィジョンだった。それは、古代ロシアの異教徒が春をことほぐ祭典で、車座に座った長老たちが、死ぬまで踊り狂う娘たちを見守っている、といったものだった。

人々は、やっと巡り来た春の女神の心を和らげ慰めるため、乙女を生け贄に供した。

『ペトルーシユカ』で具現された「エディプスの葛藤」表面の、更に古層の基盤を踏み抜いたかのような、強烈な神話的・蒼古的なイメージの噴出だった。むきだしを生々しい、性と暴力、エロスと死、ほとばしる運動性と攻撃性が叩き付けるかのように迫ってくる。ストラビンスキーは、いつもながらの職人的な腕前で、この「原始的」なイメージを素晴らしいバレエ音楽に仕立てあげた。緻密なりズム展開の組み上げによって、一見混沌たる音響は実は精緻に統御されているのだった<sup>12</sup>。

強迫症者に対して、インテンシヴな精神療法は、その施行を諫められることがある。「強迫」という彼らの防衛——外見の鎧を無理に取り払うと、何が出てくるか予言できないからである。ものすごい攻撃性とか、血なまぐさいイメージとか。

『春の祭典』のヴィジョンから噴き上がってくるものは、強迫症者の内面の奥にある幻想に近いものかもしれない。ストラビンスキーがこれを生に近い形で開陳したのは、『春の祭典』のみである。強迫症者特有の「秘密主義」（彼らを病棟に一年閉じ込めてその行動を徹底的に観察しようとしてもしきれものではない、と言われる）の中に、以後ストラビンスキーは閉じこもる。常に技巧的には完璧に仕上げられた、「ロシア」とも「原始性」とも手を切った、どこにそのよりどころがあるか定かではない、「引用」に満ち満ちた「無国籍風」のパスティーシュ的作品を彼は次々に送り出してゆく（例外

的作品はいくらかは存するが）。彼の壮年期のポートルートは一分の隙もなく髪をとかし上げ、冷たく光る眼鏡をかけた取り澄ました体のものばかりである。

## 9

エクスタインズの好著『春の祭典』<sup>13</sup>は、ストラビンスキーのバレエ音楽『春の祭典』の初演をめぐる大騒動により幕を開ける。

オーケストラの指揮はピエール・モントゥーが取り、舞台ではニジンスキーが踊った。パリ・シャンゼリゼ劇場に詰め掛けたきらびやかな社交界の面々は、出だしのファゴットのソロからあつけにとられ、早くも非難の声が上がった、という。ダンスが進むにつれてごうごうたる非難が巻き起こった。

## 10

初演の場が観客を巻き込んだので大騒ぎとなったのは、シエーンベルクの最初の無調作品『第二弦楽四重奏曲』の際（二九〇八）も同様だった。第一次世界大戦前、ヨーロツパ・ハイカルチャーのアートシーンでは、既にその後の惨劇と混乱とを先取りしたような創造が行なわれていたのである。いまだにベルエポックの夢にまどろんでいた一般の聴衆は、それらの予兆的作品が掻き立てる強烈な不安の念に反応し、それらを非難した<sup>14</sup>。だが現実には、『祭典』の初演一年後には大戦が勃発し、すぐに決着が付くだろう、とのおおかたの予想を裏切って、湿地帯での凄惨な命の奪い合い——塹壕戦がえん

えんと展開されることとなった。

芸術家たちはなぜそういった、優れた「先取り」的作品を書くことができたのか？ よく言われるように、炭鉱にガスが充満していないかと連れてゆかれるカナリア（ガスが存しければ、敏感なカナリアは人より先に息絶える）のように、芸術家たちは、社会全体に微かに漂い始めた「崩壊感覚」を、だれよりも早く察知するのかもしれない。それとも、たとえ「統合失調者」親和者特有ともいわれる、「兆候感覚」のなせる技なのか？

## 11

発達した科学技術によって武器は強力な殺傷能力を持ち、兵士は国家総動員体制によって大量に招集され、張り巡らされた鉄道網はその大量の兵士を瞬時に特定地点に運んで予期せぬ大会戦を現出させた。戦争は既に職業軍人が戦うものではなくなり（職業軍人は、戦争初期に投入されて早々と消耗し切った場合が多かった）、多くの民間人が兵士として徴用され、死んでいった。

ストラビンスキーは軍務不適合とされていたので滞在先のスイスにそのまま留まり、やがてそこからパリに居を移して「流浪」の運命を選び取ることとなる。その後ロシアには革命が起こり、短い開放的な数年間の後、スターリンの圧制が始まる。その間ストラビンスキーの音楽は「ブルジョワ的退廃の見本」とされ、体制から徹底的に敵視されることとなる。彼が祖国ロシアに戻るのには、半世紀後の一九六二年になって

からのことだった。

一方無調音楽を提唱した「新ウィーン楽派」の三人、師のシェーンベルクと弟子であるアルバン・ベルクおよびアントン・フォン・ヴェーベルンは、いずれもオーストリア軍において兵役に就くことになる。作曲家までもが国家総動員体制のもとで軍務に付かざるをえない、というのもきわめて二〇世紀的な出来事には違いない。一九世紀において、たとえばベートーベンが対ナポレオン戦争の兵役に駆り出される、などということは想像が付かぬことですらあろう。

## 12

新ウィーン楽派の三人は、戦争初期は軍務に就いて高揚していたといわれるが、この戦争の現実の前に、すぐに意気消沈してしまつた。

シェーンベルクは休暇をはずんで二度軍務に就いている。前線に出ることはなく、また良き兵士たるべくつとめたといわれるが、彼はその期間中に喘息を発し、このやまいは以後作曲家を苦しめた。

一九〇四年以来シェーンベルクの門下に入り、戦前に既に極度に切り詰められた短小様式による作曲で一家をなした始めたヴェーベルンは、生活費を得るための心労から一九一三年にはブレイクダウンを起こして「神経衰弱」（被毒妄想まで伴つたようである）との病名でウィーンで療養したが、大戦勃発とともに赤十字に志願した。しかし健康上の理由からすぐに除隊させられている。

ヴェーベルンと同時期にシエーンベルクの弟子となったベルクは、一九一五年から終戦まで除隊できなかった。その間彼は様々な不正を目にし、無下に加えられる虐待を体験し、更に若年のときより彼を苦しめていた喘息発作に悩まされ、辛い数年間を送らざるをえなかった。この体験が、虐げられて精神に異常を来し、内縁の妻を殺害してみずからも死に至る兵士ヴォツェックを主人公とした傑作無調オペラを彼に書かせることとなる。<sup>19)</sup>

13

アルバン・ベルクは一八八五年、ウィーンの富裕な商人の家に生れた。彼は恵まれた環境で音楽・美術・演劇・文学などに囲まれて多感で早熟な少年時代を送った。一五才のとき、父親が没し家計が逼迫する。その頃から歌曲作曲を独学で始めている。一七才時、女中に女兒を生ませる。直後に入学試験の失敗などもあって、自殺未遂事件を起こしている。一九才時、シエーンベルクの門下に入る。一九一一年には、オーストリア皇帝の落胤とも言われる女性と結婚している。

ベルクには先述の喘息が持病としてあり、心身症傾向が存していた。また、生涯色々な女性と恋愛をし、それらは実生活上では秘匿されていたものの、様々な形で作品上にその秘密が吐露される場合が多かった。繰り返される「防衛」と「告白」は、まるで精神分析過程そのものの成り行きのようなものもある。彼は、「フロイトのウィーン」にふさわしい神経症傾向を有していたもの（症状的には、雷恐怖および鉄道乗車に

関する予期不安もあった）と思われる。<sup>20)</sup>

14

ベルクは大戦直前のウィーンで、ゲオルグ・ビヒュナーの演劇『ヴォイツェック』を見て感銘を受けた。これは元兵士で貧しい理髪師のヴォイツェックという男が、恋人を殺した実話に基づく作品だった。フリーメイソンの信奉者であり、幻覚妄想に陥る傾向のある彼に対して精神鑑定が行なわれ、結局「責任能力あり」との結果が出て、彼は死刑に処せられる。文学性も豊かだったベルクはこれをオペラにしようと決意し、大戦中の苦勞を挟んで一九二二年に完成にこぎ着ける。途中ベルクは、保守的傾向のある師シエーンベルクから、「オペラというものは、兵卒ではなく、天使を扱わなければならぬ」との評を受け、いたく傷ついたことがあった。<sup>21)</sup>しかし完成したこの作品は、ワイマール共和国の首都ベルリンで、指揮者エーリッヒ・クライバーの徹底的なりハーサルの後、世界初演され（一九二五）、非常な成功を収めることとなる。

15

オペラでは、主人公ヴォツェックは、戦争のトラウマからの「シエルショック」や「戦争神経症」ではなく、統合失調症の気味がある。彼は妄想気分の中にあつて、「怪しいことばかり」と叫ぶ。被害的になつて、フリーメイソンからの迫害を疑う。また野原に沈む夕日を眺めていて、「火の海が天まで燃える／ラッパのような音が天から聞こえる／・・・世界が

死んじまったようだ」と、「世界没落体験」に襲われる。この下級兵士の発病状況を描写する辺りは、ドイツ国防軍の軍医だった精神病理学者クラウス・コンラートの精緻な症例記述を思わせもする。

ヴォツェックは、次々に現実的な迫害にも会う。上官の大尉、医者、鼓手長らによつてである。医者はヴォツェックにわずかな金を払って、その症状を冷酷な眼差しで観察しているのだが、彼の診断によれば、ヴォツェックの状態は、「固定観念 (fixe Idee)」という言葉で表わされる (原作者ビヒュナーは、「元来医者だった)。鼓手長は、ヴォツェックの内縁の妻であるマリー (ベルクが子供を産ませた女中と同じ名である) を誘惑し、その事実をヴォツェックに告げたくて彼をひどく打擲する。かねてより精神に脆弱性を抱えるヴォツェックは次第に追い詰められて行き、嫉妬と幻覚の中でマリーを殺害し、みずからも沼に沈む。

## 16

ベルク自身の戦争体験が反映しているといわれるこの作品には、ベルク自身のそのほかの境遇もいろいろ影を落としていて、興味深い。一幕四場で、医者が咳をしたヴォツェックをなじる場面があるが、これは原作では小便となっていたものをベルクが咳に書き換えたものである。喘息が持病だったベルクの体験に基づいているのではないか、と思われる。またヴォツェックは、正式に結婚をしていない女性との間に子供があるという設定になっている。これも作曲家自身の伝記

的事実とよく符合する。

ベルクの作品には自伝的な事柄、ことに女性との関わりが様々に反映されている。彼は一九二五年、旅先のプラハで、マラーの未亡人アルマに紹介されてハンナ・フックス・ロベティンという美しい有夫の女性と知り合い、激しい恋に落ちる。彼女は、アルマの三度目の夫・詩人フランツ・ヴェルフェルの姉だった。『抒情組曲』(一九二七) は、この遂げられぬ恋の思い出に捧げられた。全曲は、ベルクとハンナの頭文字および、ベルクの数「二三」(彼の喘息発作の初発にちなむ数字) とハンナの数「一〇」に基づいて巧緻に組み上げられてゆく。

## 17

アルマは、世紀末ウィーンにおいて画家クリムト、次いで作曲家ツェムリンスキーの恋人であり、マラーの妻となつた、「世紀末のミューズ」「運命の女 (ファム・ファタル)」である。「創造のトポス」となった世紀末ウィーンにおける「対人関係ゲーム」の中心にいた、「大物女性」。シエーンベルグやR・シュトラウスとも面識があり、後に建築家グロピウスや画家ココシユカとも浮き名を流した。

ある意味、マラーの直系といつてもいいベルク——いかにも世紀末ウィーンの官能性や享楽性、繊細さと死への想念をあわせ持つ——の生涯にも、「アルマの影」は直接的・間接的に差して来る。『抒情組曲』作曲後、ベルクは『ヴォツェック』に次ぐオペラ『ルル』完成のため努力していた。



一九三五年、アルマと二番目の夫ヴァルター・グロピウスとの間の娘マノンが一九才の若さで死去した。ベルクは、このアルマの娘に捧げるレクイエム（鎮魂歌）とする為、ヴァイオリン協奏曲を作曲する。「ある天使の思い出に」との献辞を伴うこの作品中には、マノンのほかに、内縁の子供をもうけた女性、人妻ハンナ、更に正妻ヘレーナの四人の女性の姿が、色々な形で回想されている。

ベルク自身もこの自らの「エロスの歴史」を回想した曲の完成後、四か月足らずでやはり死去してしまう。この曲が作曲家自身の「レクイエム」となったことも、音楽史上著名な事実である。

18

ベルクは一九二七年、マリインスキー劇場での『ヴォツェック』上演を見る為に、革命政権下のレニングラードを訪問している。これは『ヴォツェック』の、市場三番目のプロダクションであったという。一九一七年の革命以来、一九二四年のレーニン死去、二七年のスターリン独裁体制確立、二九年トロツキー国外追放に至るまで、革命ロシアでは、ドイツ・ワイマール共和国下に花開いた文化に似た、「対抗文化」がヘゲモニーを担う、特異な、だが文化的・芸術的に華やかな一時期が続いていた。<sup>24</sup>音楽家で言えば、ベルクや、当時ペルリン・クロールオペラで非常に先進的なプロダクションを展開していた指揮者オットー・クレンペラーもまた、革命直後のソビエト・ロシアに招かれている。

同二七年、ペルリンにてブルーノ・ワルターの手で初演された「交響曲第一番」で恵まれたスタートを切ったドミートリイ・ショスタコービッチも、レニングラードのベルク歓迎の輪の中にいた。<sup>25,26</sup>スターリンがこの年に独裁体制を確立したとはいえ、芸術をめぐる状況は、後年ほど過酷ではなかった。ベルクやクレンペラーを含む西欧第一級の音楽家との交流は、この若いソビエト・ロシアの俊秀に大きな刺激と栄養を与えたようだった。

19

差し迫る独裁の恐怖を考えると、革命のときにはわずか一〇才だったこの作曲家は、悲劇的な「遅れてきたアヴァンギャルド」の相を帯びる。しかし差し当たりは、彼はその才筆の赴くまま、次々と実験的作品を世に送り続けた。マヤコフスキー（一九三〇年自殺）やメイエルホリド（一九四〇年粛清）とコラボレートしつつ、彼は劇音楽の分野にも手を染める。二七年の交響曲第二番や、二九年の第三番では、第二次世界大戦後の前衛的手法をはるかに先取りしたかのような超実験的手法が取り入れられている。

一九三〇年から三二年にかけては、オペラ『ムツェンスク郡のマクベス夫人』が作曲される。作曲家自身は、ベルクの『ヴォツェック』との類縁関係を躍起になって否定するのだが、シエーンベルクの言い種を借りれば、この作品もまた『ヴォツェック』同様、もはや旧来のオペラ同様、「天使」を扱ったものでは全然なかった。女性の愛欲、というよりあからさま

な性欲そのものと、男の裏切り、それによる運命の暗転とロシア体制の過酷さへの告発。作曲者のエンパシーが「天使」ではなく一般民衆（弱いもの。「兵士」や女性）の側に明らかにあることは、ベルクの作品との親近性を聞き手に嫌でも想起させる。女性の情欲の暗黒面の描写は、ベルクの未完の傑作「二音オペラ『ルル』と合い通じるだろう。この作品は一九三四年初頭に初演されると、「現代オペラ」としては異例の大ヒットを、モスクワ・レニングラードの両都市で記録した。

## 20

その間シオスタコービッチは、新しいメディアである映画に盛んに音楽をつけ、また流行のジャズのテイストをシリアスミュージックに持ち込む。私生活では三二年に結婚した彼は、更に、ほとんど躁的・嬉遊的調子の「ピアノ協奏曲一番」（一九三三）を世に問う。ロシア・アヴァンギャルドの一面を特徴づける、オペティミスティックな自信がうかがえる作品である。向かうところ敵なしの作曲家は、全交響曲中最もマーラーの影響を受けている、と評される、交響曲第四番の作曲に取りかかる（この交響曲には、マーラー直系であるベルク『ルル』からの引用も存すると言われる）。

しかしここで彼の運命は暗転する。アメリカ経済の大恐慌突入で暗雲が立ち込める資本主義経済（『ルル』には、鉄道株暴落のニュースがもたらされる場面がある。オペラは「天使」どころか、とうとう「株」まで扱うようになったのである）に対し、第一次五カ年計画を成功させたスターリンのソビエ

ト体制は経済的に勢いに乗った。スターリンは体制固めを画策し、芸術分野にも統制の手が迫る。『マクベス夫人』が成功した三四年には、「社会主義リアリズム」の大方針が、創造者たちに一律に課せられることが決定した。

前後して、スターリンのいわゆる「大粛清」が開始される。同時期に（三三年）、ドイツでも華やかなワイマル共和国の繁栄はヒトラーの組閣によって幕を閉じている。左右をこたにするものの、過酷なことでは大差はない全体主義的体制がドイツとロシアで発足するのである。

一九三六年、シオスタコービッチは、共産党中央委員会機関紙プラウダ誌上で、その傑作オペラ『ムツェンスク郡のマクベス夫人』を名指しで痛罵されることとなった。

## 21

ここでは、言を尽くして、シオスタコービッチのモダニズム的傾向が徹底批判にさらされた。「社会主義的リアリズム」の立場からは、シエーンベルク・ベルク・ヴェーベルン・ストラビンスキーも等しく「西側退廃ブルジョワ文化のあらわれ」とされ、ソビエトの人民社会からは一掃されるべきものだと言われた（ナチス体制下でも同様に、これらの作曲家の作品は、「ユダヤ人的」という理由で排斥の対象となった）。

シオスタコービッチは、同年に完成していた「マーラー的」な第四交響曲を初演の場から人知れず持ち去り、公表しないことにした（初演されたのは実に、二五年後のことである）。彼が、彼の作品中でも最も知られている交響曲五番で大好評

をなくし、「国民的作曲家」として体制側にも容れられるのは、その翌年の一九三七年のことである。

22

以後シヨスタコービッチは、ソビエト体制と複雑な関係を持ち、しかし祖国を離れることなく作曲を続ける。ある時は殆ど体制迎合的作品を作り、またある時は思い切った批判的立場を取って、体制側からの厳しい難詰をたびたび受けねばならなかった。

シヨスタコービッチの生涯には、ここで見てきた他の作曲家に見られるような、精神的（精神医学的・心理学的）問題は表面上は見られない。シェーンベルクのように、一時精神的破綻と踵を接したざりざりの状況下での「創造の病」を経験し、生涯を猜疑的で闘争的な「パラノイカー」として過ごしてはいない。またストラビンスキーのように、わきあがるヴィジョン（幻視）を強迫メカニズムで押え込むプロセスを歩んだわけでもない。ヴェーベルンのように、古典的な言い方をすれば「分裂気質」の素質を持つうえ、明らかなブレークダウンの時期があったわけではない。またベルクのように、喘息という心身症を持病としつつ、エロスとタナトスの間で神経症的に揺れ続け、戦争のトラウマを作品として結晶させたわけでもない。

シヨスタコービッチは、一種特殊な社会状況下で、様々なペルソナを取り替える事により生き延びようとしたかのように見える。しかしそもそもその始めには、ここで見たように、

「遅れてきたアヴァンギャルド」としての彼のスタートがあるのかもしれない。<sup>23)</sup>

23

以上本論では、ともすれば「作曲家不在」とも言われる二〇世紀音楽の、最初の四〇年弱の流れを、幾人かの作曲家の作品と生涯を軸にして、大まかに追って見た。筆者の専攻する精神医学的（病跡学的・力動精神医学的）手法を、大幅に取り入れた。

第一次大戦及びそれによるトラウマのヨーロッパ精神史に対する重要性は強調しすぎてしすぎる事はないと思われるが、当時の大戦前のベル・エポックの社会では、既に前衛的芸術の分野で、「先取りの」「予兆的」に創造活動が行なわれているのが印象的である。

大戦あるいは革命を経て、多くの「帝国」がヨーロッパから消滅する。ロシア、ドイツ、オーストリア、そしてトルコ。大戦直前のシェーンベルクの諸作品、またはストラビンスキーの『ペトルーシユカ』が、「父親——権威」との「エディプスの抗争」をモチーフにしていたことを想起したい。しかし「皇帝」という究極の（「神」に次ぐ位の）「エディプスの権威」は、大戦を境に申し合わせたように地上から姿を消すのである。

大きく傷ついた大戦後のヨーロッパ社会は、まるで前衛芸術が早々と体現していたトラウマティックでアナキーな雰囲気をもそのまま呈してしまったかの様な状態となったが、当

の（音楽）芸術創造の現場では、反対に幾分か反省期に入ったかのように見える。たとえば従来の「調性構造」を解体したのは良かったのだが、それに代わる「作曲原理」が、新ウィーン楽派の創造現場では見出せなかった。シェーンベルクの無調のモノドラマ『期待』は三分、『幸福な手』は二分程度の作品である。『月に憑かれたピエロ』の連作に至っては、一曲がせいぜい三分程度しか続かない。

「長時間・大規模な構造を構成することができない」という無調作品の弱点をいち早く克服して見せたのが、ベルクの『ヴォツェック』だった。ベルクは、オペラに古典的・擬古的な器楽形式を持ち込むことで、構成上の難問を解決して見せた。第一幕は古典組曲、ラプソディー、行進曲、パッサカリア、ロンドといった五つの性格的小品。二幕は交響曲の形式である。三幕はそれぞれがインヴェンションで書かれている。高度の「構成性」もまた、この「表現主義的無調オペラ」を規定する性格でもある。

24 『ヴォツェック』完成の翌年、シェーンベルクは『五つのピアノ曲』の第五曲目「ワルツ」で初めて一二音技法を使い、長年の沈黙から抜け出す。以後彼はこの技法を駆使し、「古い革袋に新しい葡萄酒を盛る」企てに熱中する。更に同年の一九二三年、パリのストラヴィンスキーは、『管楽器のための八重奏曲』で、いわゆる「新古典主義」の作風に足を踏み入れる（『ブルチネルラ』が、既に新古典主義の先駆けだったという

見方もある）。

ベルク・シェーンベルク・ストラヴィンスキーの、この一斉の「過去への回帰」はひとし並には扱えぬのかもしれない（ストラヴィンスキーの「回帰」に対し、先述のように、シェーンベルクは、当時、強烈な攻撃を加えた）が、この時期、作曲家たちが自分たちの「破壊的作風」から、いにしえに範を取った形式性に一斉に倣おうとした動きは無視できないかもしれない。

また広く見れば、シヨスタコービッチがその「モダンニズム」から作風を転じた――前衛的・実験的な探究から、形式的には比較的良好に整い、彼の諸作品の中でも屈指の人気曲となった第五交響曲を作曲した成り行きには、当局の介入、という側面とは別の、同時代的な潮流であった「古典主義指向」がどこかに存した可能性はなくはない。

しかしあるジャンルにおいて、その歴史性が回顧され、それに対するオマージュなりパステイシーシユなりが捧げられる事態、というのは、少し考えさせられる出来事であるかもしれない。それは、そのジャンルの洗練を意味すると同時に、そのジャンル自体の衰退の兆候であるのかもしれないのだから。

25 以上本論は、筆者の前論『トラウマ考』<sup>22</sup>において短く考察を加えた、「第一次世界大戦のトラウマと、ヨーロッパ・モダンニズム芸術の成立及びその創造性との関連」について、更に突っ込んだ考察を試みたものである。二〇世紀の大きなト

ピックスだった社会主義革命の余波に關しても、考察が及ぶこととなった。本論では音楽創造の場合のみを取り扱ったが、絵画・文学などの分野に關しても、機会があれば引き続き考察を深めたい。

また本論は、筆者の、シエーンベルクについての三編の病跡学的論文の仕事の延長線上に位置付けられる。シエーンベルクと同時代の、「もう一人の二〇世紀音楽英雄」イゴール・ストラヴィンスキーの、シエーンベルクのウイーンでの「創造の病」と同時期の創造性の噴出を取り扱うことで、同時代の音楽創造の包括的見取り図を描く企図があった。更に、二つの大戦をはさんでの音楽創造の問題を、シエーンベルクの弟子アルバン・ベルクの、オペラ『ヴォツェック』作曲の経緯を中心にすることで、説明しようとした。

第一次大戦後、ワイマール共和国下のベルリンにて、シエーンベルクは再び華やかな創造活動にいそむことになるが、ワイマール文化と共通点の多い革命後ロシア・アヴァンギャルドの音楽創造の問題を、ドミートリイ・ショスタコービッチの初期の創作活動を通じて、簡単ではあるが精神的側面からも光を当てようとした。

本論がいささかの寄与を成しているとすれば、従来の「シエーンベルク（新ウィーン楽派）対ストラヴィンスキー」「西側世界対東側世界」「右対左」といった二項対立を、多少なりとも踏み外そうとした企図にあるかもしれない。

## 註

(1) 岡田暁生『バラの騎士の夢』春秋社、一九九七年。

R・シユトラウスは、シエーンベルクが「無調性」を探究するのに並行して、『サロメ』（一九〇五）、「エレクトラ」（一九〇九）と、大胆な不協和音を駆使してオペラを作曲してきた。しかし彼は、決定的な「調性破壊」には踏み出さず、 Hoffman スタールと組んだ『ばらの騎士』（一九一一）では、「華麗なる反動」とも言うべき作風に回帰してしまう。以後彼は前衛的探究よりも、オペラ本来の興趣を追及した作品を作り続けた。ナチスとの妥協や、前衛側からの厳しい視線（例えばアドルノ）があつて、どちらかという辛い点数しか与えられない『ばらの騎士』以降の彼のオペラではあるが、同じ Hoffman スタールが台本を担当したメタオペラ『ナクソス島のアリアドネ』（一九一一）やファンタジーオペラ『影のない女』（一九一九）などの上質のエンターテインメント性は、もっと評価されてしかるべきものだと思う。

なお稿を改めるべきではあるが、シユトラウス・Hoffman スタールのコンビの最後の仕事である『アラベラ』（一九三三）には、栄華を誇った世紀末ウィーン社会が第一次世界大戦により破ったトラウマが色濃く影を落としている事を指摘しておく。時代は一八六〇年に設定されてはいるものの、娘を金満家に嫁がせることよつてのみしか事態を打開できる見込みのない、アラベラ姉妹の落魄した父親ヴァルトナー伯爵には、第一次大戦敗戦で深刻な打撃を被ったウィーン社会そのものが置かれた経済的・文化的窮状の寓意が存すると思われ

る。一九二九年七月、『アラベラ』台本の脱稿直後に長男に自殺されるのだが、これら度重なるショックに対し、世紀末文化を代表するこの繊細な文人の心臓は耐えられない。ホフマンスタールは、同年七月一五日に急逝する。蓄積した「心的外傷」が時に人命をも奪うことは、臨床的にも知られた事実である。註32も参照のこと。

- (2) 岡田暁生『オペラの運命』中央公論社、二〇〇一年。
- (3) T・アドルノ『音楽社会学序説』高辻知義・渡辺健訳、平凡社、一九九九年。
- (4) T. Adorno, *Un fragment sacré, Quasi una fantasia*, trad. François, Gallimard, Paris, 1982, pp.245-267.
- (5) P. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta: Figures de Wagner*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1991. (邦訳『虚構の音楽』谷口博史訳、未来社、一九九六年)
- (6) 鈴木瑞実「アルノルト・シェーンベルク」一九〇八・一九一三における創造の病について『日本病跡学雑誌』第四三三号、一九九二年、三〇・四三頁。
- (7) 鈴木瑞実「アルノルト・シェーンベルクと創造の病」『日本病跡学雑誌』第五六号、一九九八年、五三・五八頁。
- (8) 鈴木瑞実「創造の病に対する記号論的アプローチ／アルノルト・シェーンベルクの場合」『パトグラフィへの招待』金剛出版、二〇〇〇年、一八八・二〇〇頁。

(9) W・デームリンク『ストラビンスキー』長木誠司訳、音楽之友社、一九九四年。

(10) 福島章『天才——創造のパトグラフィ』講談社、一九八四年。

(11) 中井久夫・山口直彦・安克昌「分裂病の経過と離人症状」『精神科治療学』第一四卷一・二号、星和書店、一九八九年一月、一三七五・三九一頁。

(12) P・ブーレーズ『ブーレーズ音楽論——徒弟の覚書』船山隆他訳、晶文社、一九八二年。

(13) 中井久夫「説き語り強迫症」『兵庫精神医療』第四号、一九八三年、五一・四頁。

(14) M・エクスタインズ『春の祭典』金利光訳、TBSブリタニカ、一九九一年。

(15) シェーンベルクの『月に愚かれたピエロ』の初演（一九一二）は、先進的なベルリンの聴衆の迎え入れるところとなり、例外的に好評を博した。招待されていたストラビンスキーは、この作品の、どちらかといえば悪趣味に近い猟奇的な詩の内容についてはゆけなかつたようだった（同様の感想は、指揮者オットー・クレンペラーも述べている。P・ヘイワース『クレンペラーとの対話』佐藤章訳、白水社、一九七六年）。しかしストラビンスキーは、三〇年後、『ピエロ』の音楽自体の可能性については、好意的な評価を下している。

ベルリンとは異なり、保守的なウィーンの聴衆は、新

ウィーン楽派の音楽を相変わらず受け入れなかった。一九一三年の演奏会では、ヴェーベルンの『六つの管弦楽曲』とシエーンベルク『第一室内交響曲』がまず物議を醸し、続いて演奏されたベルクの『アルテンベルク歌曲集』ではお定まりの「大騒動」が起こってしまった。

(16) J・A・スミス『新ウィーン楽派の入々』山本直広訳、音楽之友社、一九九五年。

(17) 武田明倫・諸井誠他『新ウィーン楽派』音楽之友社、一九九四年。

(18) 後の第三帝国総統アドルフ・ヒトラーは、筋金入りの第一次大戦経験者、しかも「前線経験者」だった。戦争の全期間中、地獄のような西部戦線で死傷率の高い伝令兵の役をになつた彼は、功勞により三度表彰されている。それに先立って、世紀末芸術が華麗に花開くウィーンの片隅で四流画学生として過ごした失意の六年間の思い出は、この戦場での「強烈な印象」「圧倒的な」「心からの幸せ」によって取って代わられてしまったかのようである。

一方ウィーン生まれの論理哲学者ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタインは、第一次大戦勃発とともに志願して砲兵となり、主に東部戦線の「地獄」の中にいた。激戦の続く中、彼は哲学的思索を続け、それを日記に書き綴る。「よき兵士」でもあった彼もまた、一度ならず戦功により勲章を授与されている（中井久夫、飯田真『天才の精神病理』中央公論社、一九七二年／R・モンク『ウィトゲンシュタイン——天才の責務』

みずず書房、一九九四年）。

(19) 戦争に参加せず、みずから兵士の体験もなかったストラビンスキーだが、最後には悪魔の策謀に負けてしまう哀れな兵士を題材にした『兵士の物語』を書いたのは、大戦中の一九一八年のことである。

モリス・ラヴェルは、虚弱な身体を顧みず、愛国心にかられて陸軍に志願した。入隊拒否された彼は、それでも負傷兵をはこぶ運転手として軍隊——戦争に関与した。彼の書いた『クーブランの墓』（一九一七）や『ラ・ヴァルス』（一九一九・二〇）もまた、「古きよきヨーロッパ」への悲痛な鎮魂歌である。

(20) T・アドルノ『アルバン・ベルク』平野嘉彦訳、法政大学出版局、一九八三年。

アドルノによれば、ベルクは若い頃、南チロルの避暑地のホテルで、フロイトその人に出会ったことがあるという。その時ベルクは、「精神」（マラーのよう）の問題によってではなく、風邪を引いていて、ホテルでただ一人の医者であったフロイトに身体的な診察を受けたのだという。

(21) 虐げられて精神に変調を来す兵士（ヴォツェック）や、強烈な性的魅力を発散し、次々に男たちを破滅させ、みずからも殺人に荷担したあげく最後にはロンドンの娼家で切り裂きジャックに殺害される女性（ルル）、といった「下卑た」題材は、「倫理的な」シエーンベルクにとっては無縁のものだった。シエーンベルク自身は、最終的に「聖書オペラ」——「聖

なる断片」(アドルノ・註4参照)としての『モーゼとアロン』の作曲に向かうこととなる。モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』に対して「ふしだらきわまりない」と激怒したというベートーベン——『フィデリオ』の作曲者——のエピソードを想起させる、と、ピエール・ブーレーズは指摘している(註12参照)。

(22) A・チャンバイ、D・ホラント編『ヴォツェック』大倉文雄他訳、音楽之友社、一九八八年。

(23) K・コンラート『分裂病のはじまり』中井久夫・山口直彦・安克昌訳、岩崎学術出版、一九九四年。

(24) 中井久夫『分裂病と人類』東京大学出版会、一九八二年。

(25) S・ヴォルコフ『シヨスタコービッチの証言』水野忠夫訳、中央公論社、一九八五年。

(26) 森田稔・木誠司・野忠夫他『シヨスタコービッチ大研究』春秋社、一九九四年。

(27) 『ペトルーシユカ』作曲の時も、ストラビンスキーは束の間の強烈なヴィジョンに襲われている。糸を解かれた操り人形がオーケストラと掛け合いを始め、最後には人形が崩れ落ちて騒ぎが収束する、というものである。このヴィジョンは「気まぐれに」しかし「自然に」作曲者に訪れたものだという。

(28) 岡部真一郎『ヴェーベルン——西洋音楽史のプリズム』春秋社、二〇〇四年。

ヴェーベルンはナチス政権樹立後、その作品に「頹廢音楽」とのレッテルを張られ、職業的・生活的には非常に困窮に陥った。にもかかわらず彼は心情的にはナチスに共感を示して、周囲を少なからず困惑させたという。第二次世界大戦後、ウィーンはナチス占領下から四か国の共同統治下に置かれたが、一九四五年九月一日、夜間外出していたヴェーベルンはアメリカ軍兵士により誤射され落命した。この彼の悲劇的最期もまた、きわめて「二〇世紀的」なものといわざるをえない。

(29) 刻苦勉強により楽想を紡ぎだす、いわば「ベートーベン型」と、自然と音楽が湧上るのにまかせて筆を進める「モーツァルト型」に、作曲家を試みに分けるならば、シヨスタコービッチはおそらく後者に入るのであろう(シエーンベルクは前者だろう)。

たとえば第二次大戦の終結を祝して書かれた第九交響曲は、彼の「アヴァンギャルド時代」を想起させるような喜びに満ちた作品だが、古典交響曲のソナタ形式へのオマージュである第一楽章などでは、驚くほどの筆の冴えを見せる。古典的形式の作曲上のいくつかの難関は、ここではいとも簡単にクリアされているのである。

しかしこの簡潔で楽しい内容の作品は、ベートーベン以来の「第九」というナンバーからの連想にはそぐわず、また第



七交響曲『レニングラード』同様の巨大な記念碑的作品を期待した体制側（スターリン）にとつては、肩透しを食らったも同然だった。またしてもシヨスタコービッチは自らの作品によって、体制側からの非難にさらされる立場となってしまうのである。

(30) 諸井誠『音楽の現代史』岩波書店、一九八六年。

(31) R・モーガン『音楽の新しい地平』長木誠司監訳、音楽之友社、一九九六年。

(32) 鈴木瑞実「トラウマ考」『治療の聲』第五卷二号、星和書店、二〇〇三年九月、三九・四六頁。

(すずき たまみ・臨床精神医学／力動精神医学)

