

音楽における「オリエンタリズム」¹⁾

ジョン・マッケンジー*
小西真弓訳

1932年に『ラジオ・タイムズ』へ寄稿したアレックス・コーヘンは、「優れた人々」が「イギリス精神」に関心を寄せたエルガーを嘲笑したことに触れた。エルガーの中傷者たちは、彼が数年間ヒンドゥーの禁欲主義者として修行し、東洋の神秘を身につけるべきだと考えたのである。しかるに、「エルガーは神秘家の聖フランチェスコの信仰と大英帝国の建設者セシル・ローズへの憧憬を混合してしまった」²⁾ この言葉が示すように、コーヘンはエルガーの帝国主義と、20世紀国際派の作曲家たちのラディカルな「オリエンタリズム」を対極的に並べている。実際には、エルガーは東洋に対して、多少なりとも敬意を示した(彼は『スミルナにて』、『アラビアのセレナード』、『インドの王冠』を作曲した)。しかし、彼の「オリエ

ンタリスト」であるというジェスチャーは、西洋一辺倒な流儀で演じられたものである。それ故、20世紀の音楽における「オリエンタリズム」が、エルガーの愛国的かつ帝国主義的な世界観に対する反逆のように感じられる者もあった。

近年、ロバート・ストラドリングとメイリオン・ヒューズが独善的ながら注目し、著する著作の中で、1860年から1940年におけるイギリス音楽のルネッサンスの政治的背景を考察している³⁾ 彼らの書物は、音楽は自律的で外界からは閉ざされた芸術であり、政治・社会的かつ知的な背景の影響を受けないでいられるという考え方の解体(エドワード・サイドも『音楽のエラボレーション』によって唱えた、長く論議されているが賛同を得られそうもない試み)

* 本抄訳は、John M. MacKenzie, *Orientalism: History, theory and the arts*, (Manchester and New York, Manchester UP, 1995), pp. 138-156, 'Orientalism in Music' と題された第6章の前半を邦訳したものである。

1) 本章は筆者が終生音楽を愛好したことによって執筆された。本章の編集には、音楽や作曲家の伝記に関する多くの書物が使用されたが、情報や解釈の多くは見聞した演奏、コンサートやオペラのプログラム、ラジオの放送談話、英国放送協会(BBC)の継続発表、レコードのジャケット、コンパクトディスクのパンフレット、及びGrove's *Dictionary of Music and Musicians* (London, both the 1966 and 1980 editions) 〔安藤豊典(他)編『ニューグローブ世界音楽大事典』全23冊、別巻2(講談社、1980)〕、偉大な*Viking Opera Guide*, edited by Amanda Holden (London, 1993), *the Concise Oxford Dictionary of Opera*, edited by Harold Rosenthal and John Warrack 他、数冊の標準的な参考図書に基づいている。私に協力するために原稿の写しを送って下さった英国放送協会のプロデューサーや談話の編集者には感謝したい。このように取捨選択した資料を参照するのが必ずしも可能でないことは明らかであろう。

2) Alex Cohen, 'Elgar: Poetic visions and patriotic vigour', *Radio Times*, 2 December 1932.

3) Robert Stradling and Meirion Hughes, *The English Musical Renaissance, 1860-1940* (London, 1993).

のために捧げられた。⁴⁾

かくして、「絶対」音楽と「標題」音楽の間にあるとされていた相違は非現実的なものとなり、すべての音楽は社会的に構成され、「現存する権力の力関係を反映することになった」⁵⁾ すなわちストラドリングとヒューズは、一般に受け入れられているイギリス音楽のルネッサンスのカノン(正当とされる様式)が、ある特定の「紳士的な」社会環境を、とりわけ支配の枢軸(サウス・ケンジントンにある王立音楽カレッジのように)⁶⁾ 民族音楽に根ざした「愛国的」な様式、ケルトの復興やイギリスの牧歌主義への上流階級の関心を反映していることを論証しなかったのである。このような愛国的な連中に同調することなく、「急場をしのごための新たな絆」を世界主義やモダニストの観念に求めた人々は、問題にされていない⁷⁾ 彼らは、支配的ブルジョワ的音楽イデオロギーを信奉しなかったので、年輩の音楽研究者、有力な演奏家や指揮者、あるいはイギリス放送協会(BBC)等のような影響力のあるメディアから日の目を見ることを容認されなかった。

ストラドリングとヒューズの理論に対して、両者が吟味している音楽の技法と審美性との関連性を論拠に、多くの反論が投げかけられそうなことは疑う余地がない。無論、「質」という観念は社会的に構成され、

時期を特定するものであるが、カノンを管理する者は、軽んじられたり問題にされなかったら落ち着きを失うであろう。とはいえ、この刺激的な著作は、復活したイギリス牧歌を「牛の落とし物」音楽とあざけたためにその価値が損なわれているにせよ、少なくとも過去200年にわたる音楽における「オリエンタリズム」の役割についての議論にとっては重要なものとなっている。もっとも、ストラドリングとヒューズは自分たちを気まぐれな物好きに分類し、作曲家が「オリエンタリスト」的な関心をもつことには否定的である。しかし、統計学的な数字や、音楽に「オリエンタリスト」風に永続的に取り付かれる現象は、彼らの説を反証している。東洋への旅を表現した西洋音楽の数はあまりにも多く、その完ぺきなリストを編集するのは不可能に近いのである。

17世紀以来、あらゆる年代の作曲家たちは、音楽的で劇的なインスピレーションを求めて東洋を探検した。彼らは、東洋の楽器や歌曲を利用して音楽言語を拡大したり、旋律や和声が美しくリズム感のある音楽の伝統を知った。そしてオペラあるいは物語詩、標題音楽的な発想のために東洋の歴史や寓話を発掘したのである。彼らが試みたのは、旅に出て訪れた場所を思い起こして東洋の色彩を描き出したり、詩(特に中国やペルシアの詩で、常に翻訳によって)の

4) Edward W. Said, *Musical Elaborations* (London, 1991), p. xii. [エドワード・サイード『音楽のエラボレーション』大橋洋一訳(みすず書房, 1995)]

5) Stradling and Hughes, *English Musical Renaissance*, p. 8.

6) 面白いことに、王立音楽カレッジの最初の建物は形式的には「オリエンタリスト」的で、「インドの張り出し(東洋の細部のついた張り出し窓)、chujja(突き出した重そうな軒)や象筆の形をした換気扇カバーがついている。それはカレッジを設立するのに助力したことで名高いヘンリー・コールの息子、英国工兵隊のヘンリー・コール中尉によってデザインされた。Raymond Head, *The Indian Style* (London, 1986), p. 84.

7) 例えば、1993年7月20日付けの『ガーディアン』に掲載されているジョン・ベントレーのストラドリングとヒューズについての批評を参照。

いくつかを取り出し、それらを歌曲として整えることであった。時折、同時代の人々や出来事も反映させようとした。より現代に近づくと、作曲家たちは高度な諸説混合主義(syncretism)によって新たな雰囲気や全く新鮮な音の世界を創造しながら、東洋の哲学や宗教の研究を採用しようと試みた。アジアの作曲家らも20世紀後半までには、再解釈された東洋音楽の伝統と西洋の器楽の演奏形態を混合し始めた。

年代によって重要視される点は変化しつつも、「オリエンタリスト」の活動が最も高まった時期が20世紀にあったことは明らかである。その年代には、広範で様々な背景をもつ作曲家らによって生み出された曲目の数が、押し寄せる津波のように膨大であった。作曲家らは当初、その時代の魅力的な権威筋か、あるいは流行に呼応した。しかし、20世紀後半から、作曲家の中には東洋の影響や哲学を自らの音楽の主要な源泉と見なすようになった者も現れた。これらの二極間には、主要な音楽作品を「オリエンタリスト」のカノンとして捧げる者がいた。その他にも東洋を生かじただけのように思われる者もいたが、実際にはそのような作曲家さえ新しい音の体系を探求し続けた。その音の体系は「オリエンタリスト」独自の様相を逸脱していたとしても、後世の音楽に影響を及ぼしたのである。彼らの中には、画家のように北アフリカや中近東、インドを旅行した者もあれば、ガメランの音楽を聞くために万国博覧会、あるいは本場のバリ島へ長旅に出た者さえいた。本章は、カノンとされる主要な音楽の枠内で、これらの注目された場所の変遷が吟味され、作曲家の東洋への関心について、彼らの音楽が帝国主義による西洋の東洋支配

との関りをどの程度伝えているのか、あるいは彼らがいかに新たな音声を幾度も探求したことを表現しているのかを考察するために捧げられている。

そのために、このような分析は種々のあらゆる段階で問題にぶつかる。まず、音楽を論ずる際の基本的な難問が立ちはだかる。つまり、それは十分な専門的理解が比較的狭い内輪の人々に制限されるが、大流行するメディアであるという問題である。しかし、音楽がもつ深遠な特色は、国境を越えた芸術的言語としての機能や、オペラや歌曲を通じてより多くの聴衆に言語そのものの多様性を伝える能力によって際立っている。それ故に本章では、ヨーロッパの音楽的伝統はイギリス連邦内での演奏活動によって十分に表現されていることが認められている一方で、イギリスという主な焦点を拡大することが不可欠なのである。(芸術というものは、民族的かつ個人的なコレクションであり、再生でもあるので。)より現代に近づくと、相当数の「オリエンタリスト」的なイギリス作曲家の楽派が出現した。彼らについては、本章の後半で論じられている。

さらに複雑な問題が加わる。それは、他分野の芸術における「オリエンタリズム」のこのような分析と同様、多彩な東洋が扱われているという事実である。故に、この分析の中心は(西洋諸国の作り上げた)東洋なるものが異なる時代時代に、またそれぞれに対照的な各国の伝統によりどの程度変質させられたか、あるいは特定の定義付けがされてしまっているかという点に置かれなければならない。さらに、そのような解釈には少なくとも5段階の「オリエンタリズム」への音楽の貢献が包含されるべきである。即

ち、音楽的な効果、情景的な楽曲の「プログラム」、オペラやバレエ曲の登場人物、歌曲の言葉やムード、音楽と哲学との間にある現代的な関連性。複雑である上に、この多層的なアプローチは、年代性とテーマを関連付けて実行されなくてはならない。音楽というものは、その政治的／歴史的脈絡の範囲内のみならず、それが植え付けられた知的な世界や隣接する諸芸術との関連において創造されるはずである。このことは、音楽がいかにか早く反応を示すかという問題を提起する。サイモン・ラトルが提言したように、⁸⁾音楽というものは他の知的／文化的合成物の諸層より数十年遅れて反応しがちである緩慢な芸術であるのか、あるいはそれは他のものと同様に素早く反応を示すのであろうか。

19世紀以前の音楽における「オリエンタリズム」

モレスカ(モリス・ダンス)や他のイギリスの民謡や民族祭りの起源が、ムーア人の支配した南スペインや北アフリカに遡るといふ見解は、繰り返し説かれたきたにもかかわらず、立証されることはめったになかった。⁹⁾確かに、ジプシーの伝統は東洋からヨーロッパ中に音楽様式を伝える手段と見なされてきた。さらに、中世の十字軍が東洋の楽器や音楽観念を西ヨーロッパの音楽に流入するのに一役買ったことも力説されている。しかし、我々がより自信をもって言えるのは、16世紀と17世紀以降のことについてである。西洋音楽に影響を及ぼし

た源泉は2つあって、一つはトルコの中心地域とレバント地方の双方を含めたオスマン帝国、もう一つは「ムーア人の支配を受けた」西洋内の地域である。ヴェニスにオスマン・トルコの楽人がいたことや(彼らは当時の絵画の中に描き出されている)、路上で演奏する彼らがヴェニスの作曲家に影響を与えたことは知られている。その例を示すクラシック音楽は、モンテヴェルディが1610年に発表した『聖母マリアへの夕べの祈り』で、この曲で用いられているフィオリトゥーラやビブラートのいくつかの様式は、イスラム音楽に類似している。スペインの音楽的伝統も、同様にイスラムの影響を流入する水路としての役割を果たした。ドミニコ・スカルラッティの音楽は、彼が1721年から1757年の間にスペインとポルトガル双方の宮廷作曲家だった年代に遭遇したダンスのリズムや、ギター音楽に残っていた音楽観の多くを反映している。フラメンコは多少なりともムーア人とのつながりを保持するものである。

しかしながら、18世紀の「オリエンタリスト」の情熱は、主にオスマン帝国の宮廷内の陰謀事件や軍人の武勇談、数多くの翻案を伴いつつも果てしなく続くように繰り返された権威のある後宮の物語、ヨーロッパ中にたいそう人気を博したトルコの軍楽隊に向けられた。オスマン帝国の後宮や宮廷が驚くほど豊富にオペラで取り扱われたことは後に検討されるが、ちなみにデヴェナント〔17世紀のイギリス劇作家〕の『ロードス島の包囲』(1656年)が、しばしばイギリスの最初のオペラと見なされていること

8) 1992年に、西洋音楽に対する東洋の影響について報道した一連のテレビ番組の中で示唆している。

9) 例えば、Stradling and Hughes, *English Musical Renaissance*, p. 176の中で述べられている。

は注目に値する。この作品では、スレイマン大帝が多少なりとも高貴なトルコ人として演出されている。一方、パーセルはアフラ・ベーンの『アブデラザール』(『アブデラザール、またはムーア人の復讐』)の付随音楽を作曲した。

18世紀後半まで、これらの音楽はすべてオスマン帝国によってヨーロッパに向けられた威嚇の系譜の中に位置付けられた。なるほど1683年のウィーンの包囲が不成功で、1699年のカーロウィッツの和約によってトルコの攻撃はやんだように思われたが、実際には明らかにひどく弱体化したトルコからの威嚇は実体を伴ったものとして感じられ続けたのである。1792年のヤッシー条約まで、オスマン帝国とオーストリアあるいはロシアとの戦いは、18世紀に42年間あまり続いた慢性的なものであった。1768年から1774年の露土戦争の年代には、ヨーロッパで数多くの後宮にまつわる作品が創作された。またその戦いによって、オーストリアは、トルコと和平条約を締結するほうが、ロシアが勝ってオスマン帝国の領土が侵略されるよりも好ましいと考え、その結果として外交革命が生み出された。この18世紀にオスマン帝国が「ヨーロッパの病人」状態へ衰退したことによって、「トルコ愛好家(衣装、織物、演劇、オペラ、見せ物等)の文化的表現が驚くほど隆盛したばかりではなく、中近東とヨーロッパとの関係が見直されるようになった。

トルコの軍楽隊は、文化的風景が政治や

軍事の關係の地質学的な変化に呼応するように推移しながら、このような恐怖と尊敬の入り交じった組み合わせを見事に反映している。¹⁰⁾ 軍隊の士気を高めたり行進のリズムを維持するばかりではなく、戦闘のさ中に兵士を奮い立たせる軍楽隊の役割にはヨーロッパ人が大いに注目した。17世紀の末から、ヨーロッパの支配者たちは、トルコの軍楽隊の楽器や演奏技術を自分たちの軍楽曲に採用した。ヨーロッパ人はシャルマイやファイフ(軍隊用のフルート)、金管楽器や打楽器のしばしば耳障りな音と共に、一定のリズムをもつ力強い音に魅せられた。この打楽器群(まもなく「トルコの打楽器群」として知られるようになった)の中には、大太鼓、ティンパニー、シンバル、トライアングル、大タンバリンやクレセント〔棒の先に三日月形の飾りがつき、その下に様々な装飾品や鈴、鐘のついた楽器〕が含まれる。西洋音楽の技法に適度に同化されたり、変換されていったこのトルコの軍楽隊の音の世界は、軍楽曲ばかりではなく、¹¹⁾ 現代の交響楽団や、18世紀の交響曲用に作曲された音楽に多大な影響を及ぼした。

八長調が標準的なオスマン帝国の主調と見なされるにもかかわらず、「トルコ風」音楽はしばしば、長調と短調の急激な変換や、短調の音階を急速に下降したり、リズムやメロディーのパターンの反復によって演出される。そのようにアクセントをつけられ、催眠術に似たような作用のあるリズムは、跳躍的な3拍子の繰り返しやグレイス・

10) W. Daniel Wilson, 'Turks on the eighteenth-century operatic stage and European political, military, and cultural history', *Eighteenth-Century Life*, 2 (1985), pp. 79-92. Eve R. Meyer, 'Turquerie and eighteenth-century music', *Eighteenth-Century Studies*, 7 (1973-74), pp. 474-88.

11) Henry George Farmer, 'Oriental influences on occidental military music', *Islamic Culture*, 15 (April 1941), pp. 239-40.

ノート、驚異的な半音階主義と結合されている。これらの楽器や音楽技法のいくつかは、例えば、ハイドンの交響曲第100番『軍隊』、モーツァルトのピアノ協奏曲K番号331番中の『トルコ風ロンド』、ベートーヴェンの『アテネの廃墟』の付随音楽である『ダルウィーシュのコーラス』や『トルコ行進曲』、『交響曲第9番』の終楽章にも用いられている。一見、これらの作品はそれらが膨大な音楽作品の中で最も有名な部類であるにもかかわらず、一時的な流行に敬意を払っている典型的な例のように思われるが、東洋音楽を借用した作品と同様、これらの作品に東洋音楽が混合された過程に留意すべきである。

エキゾチックな楽器やそのリズムで旋律の美しいモチーフが、最初に土着の伝統音楽に取り入れられる際、それらは劇的で興味をそそられる異国風のものとして際立つ。しかしそれらは、これらのトルコの要素のように、完全に自国のものとして吸収されてしまうと、エキゾチックな侵入物としての機能を果たさなくなる。とはいえ、音楽言語は拡大され、豊かなものにされよう。無論、借用された物はそれを取り入れる段階で大いに修正され、同時にこの借り物の伝統の中の受け入れ難いと見なされる面は切り捨てられた。つまり、東洋音楽の複雑で時にあいまいなリズムパターン、音調の揺れ、さらに分割された音、単一不調和な旋律などの大部分が(少なくとも近代までは)無視された。同化の過程は非常に選択的であり、しばしば借用する側の感受性に合わせるために勝手な仮定が行われたり、西洋音楽に用いるために楽器の音が変

えられたり、しかもそうすることにより、そのエキゾチックな潜在力が抑圧されたりさえしたのだが、これらすべてにもかかわらず、東洋音楽と西洋音楽との遭遇は新たな融合言語と呼べるものを生み出した。支配的伝統の影響力により確かに新しいカノンの中では東洋音楽的なものは削減され、さらにはその存在がほとんど感じられなくなるまでに至った。しかしその過程に組み入れられた変化や発達は、本質的にはこの新しい触媒の要素(受け入れられた東洋音楽)に依存していた。主要な文化形態は穏やかに揺らぎ、歴史の新たな時代に向けて自らを再構築していった。これに続いて生じた他の西洋と東洋の出会いとの相違点はすべて、この揺らぎの過程の強烈さの違いでしかない。

オペラやバレエ曲も同じような不安定化を被った。ジョンソン博士がオペラを合理性のないエキゾチックな娯楽と述べたのは、理由があつたことである。17世紀後半から、「トルコ風」幕間劇がバレエや新たに考案されたオペラ・バレエの様式に出現するようになった。オペラ・バレエの中で最も称えられたものの一つには、トルコやペルー、ペルシア、北アメリカの場面を演出するラモーが1753年に発表した『あてやかなインド』がある。その異国風のダンスやタンブリンはトルコ打楽器群の一つのパートとして知られ、エネルギー溢れる節はドラムやタンバリンで伴奏されている。「トルコ風」の力は、もっぱらヨーロッパに舞台が設定されたドラマチックな演出に、トルコだと推定される場面が現れるほどであった¹²⁾

12) Wilson, 'Turks on the eighteenth-century operatic stage', pp. 82-4.

オペラの多くには、オスマン帝国の偉大な人物やその立て役者が何人も出演した。バヤジット1世、モハメッド1世、スレイマン1世、スレイマン2世、モハメッド4世、タンパレインとアルバニアの抵抗者スカンデルベグ等が、15世紀初期のバヤジット1世とタンパレイン〔チムール〕の対決は33人ほどの作曲家が、題材として取り上げた。その中で最も有名なものは、1724年にヘンデルが作曲した〔『タメルラーノ』〕である。同時代の出来事を背景にしたものはかなり稀であったが、モハメッド2世の大宰相、カーラ・ムスタファによる1683年のウィーンの包囲は3年間、オペラの舞台で上演された。これらの「軍楽隊オペラ」はヨーロッパの辺境にまで浸透した。ドイツの作曲家ヨーゼフ・マーティン・クラウスは、古典的な軍楽隊の行進曲を取り入れた『スレイマン2世』を、スウェーデンのグスタフ3世の宮廷劇用に創作した。17世紀後半と18世紀初頭には、これらの上演に際してしばしば物語の東洋的な背景はほんの少しだけ目立つようにされたが、役者たちは壮麗な西洋の衣装を身につけ、「トルコ風」音楽もほとんど用いられなかった。しかし、「軍楽隊オペラ」は大衆向けの舞台の上ではパロディ化されるほど、巷に知れ渡っていた。

18世紀後半までには、オペラと大衆的な楽式用に渴望された題材は、主として『千一夜物語』を連想させるような後宮の物語や東洋の寓話であった。これらの中にはグレットリーが『ゼミールとアゾール』のために作曲した音楽や、あまり知られていない数多く作曲家が創作した曲も含まれる。だが、最も興味をそそられるのは、ヨーロッパとトルコの登場人物を交錯する手法であった。スルタンの寵愛をめぐる後宮で、スペイ

ンとサーカシア、フランス出身のヨーロッパ人奴隷の3人が繰り広げた競争は、人気を博したファヴァールの『スレイマン2世』のテーマであり、このオペラはポール・ギルバートによるミュージカルと共に、18世紀後半にフランスや全ヨーロッパで数え切れないほど上演された。時として、劇中の男女の役付けが入れ換えられることもあった。好評を得たグレットリーの『カイロの隊商』は、1783年から1829年にかけて、ヨーロッパ全土における他の公演と同様、パリで500回あまり上演された。このオペラが風変わりだったのは、東洋の女性を競うヨーロッパの男性を演出したことによる。この年代までに、これらの作品は、壮観な劇場への渴望を満足させる「オリエンタリスト」的な演出を表現する壮大な大道具や、精巧な舞台演出、エキゾチックな衣装や新奇な舞台効果を弁明するようになった。

しかしながら、はるかに一般的なものは、後宮からの誘拐の物語であった。その筋書は、ヨーロッパ女性がスルタンのハーレムに捕らわれ、彼の実らぬ恋愛の対象となるが、彼女が故国の恋人に忠誠であり、最後にはその恋人が、しばしばスルタン本人の寛大な対応のおかげで、彼女を救出するという展開である。その物語は、ハーレムの守衛が彼女の女召使いを、淫らな気持ちから無骨にも執拗に追いかけて、最後はスルタンの気高さを皆が称えて集まる場面で狼狽するという笑話によって興が添えられている。この基調となる物語は、多く装飾や翻案が伴いながらも、劇的な歴史をもつ。17世紀半ばからは、西洋人のロマンチックな愛と貞節を、「好色な」トルコ人の猥雑さや残酷性と対比する傾向があった。しかし、18世紀までには、大ざっぱに二元化した性

格付けに変化が見られるようになった。17世紀と18世紀の学者が、中世の神話の多くを不要にしつつ、主要なイスラム再評価を生み出したように、劇場にも大いに矛盾を伴う対応が見受けられたのである。¹³⁾

ダニエル・ウィルソンが述べたように、「トルコ愛好家は世界市民主義と外国人嫌いの間を揺れ動いていた。」¹⁴⁾ 確かに、モーツァルトの傑作『後宮からの逃走』(1782年)が最高峰であるが、1760年代と1770年代におけるオペラの誘拐物語の中では、大いなる矛盾が反映されている。ウィルソンは少なくとも14の後宮物語を扱ったこの年代のオペラを確認している。それらのオペラでは残酷で好色なトルコ人という観念と、トルコ人は愛に対する西洋的概念によって罪の償いを得ることができ(トルコ人はそれができるといえることが示唆されているが)、しかも西洋人には有りそうもない気高い姿勢を示すという見解が混合されている。婚約者をハーレムから救出しにやって来る誠実な恋人とスルタンとの関係には、多くの翻案があるが、モーツァルト版のように、スルタンの方に昔の恨みを晴らす相当の理由があることがしばしばである。しかし彼は復讐するのではなく、西洋側に一つの教訓を捧げ、「他者」側からの気高い行為によって西洋側の政策を批判するという機会を提供している。これは、ヨーロッパが求めたユートピア的理想を具現する別世界を描くという啓蒙文学の伝統の一つを裏付けるものである。¹⁵⁾

モーツァルトの『後宮からの逃走』の中で、パシャがイスラム教に改宗したヨーロッパ人であるという事実によって状況が複雑になっているのは事実である。しかし彼の主な文化的興味の対象、建築や園芸が正に東洋の専制君主に帰せられるべきものであることは重要である。さらに、そのジグシュピール(『後宮からの逃走』)の中では、パシャのセリムは演説役のみを演じ、結果としてモーツァルトは音楽上で彼をどのように演出するかという問題をかわしたのである。ハーレムの喜劇的な守衛オスミンについては、そのようなことに拘ってはいない。劇中でオスミンが重要な役割を演じる時のための音楽に、モーツァルトは「トルコ風」の音楽を利用している。例えば、オスミンが劇の始めと終わりの両場面で侵入者をまず打ち首にしたり、絞首刑にし、さらに赤々と焼ける釘で串刺しにするべきだと宣告する場面や、彼が「バッカス万歳」において神々のための酒であるキプロスのワインに酔って誘惑され、イスラム教徒が容易にその不可解な禁酒の戒めを破ってしまうことをほのめかしているところでは「トルコ風」の音楽が流されている。しかしトルコの音楽は、パシャのセリムの気高さや栄誉を宣言する軍楽隊の合唱でも際立つように用いられているのである。

この「トルコ風」音楽の特質は細く分析されてきた。それはメロディーで時折5度の音域に入れ替えられる3度の音域を繰り返すこと、下降的旋律を装飾する逸音や3度

13) Ian Richard Netton, 'The mysteries of Islam' in G.S. Rousseau and Roy Porter, *Exoticism in the Enlightenment* (Manchester, 1990), pp. 23-45.

14) Wilson, 'Turks on the eighteenth-century operatic stage', p. 83.

15) Rousseau and Porter, *Exoticism*, introduction.

上の補助音,しばしば短いグレース・ノートで装飾されるメロディーと伴奏の双方で同じ旋律が繰り返されること,最初の長い音の後に短い音が続くこと,拍子が4分の2拍子であること,3度の和声を強調すること,八長調とイ短調を交互に用いること,第4音を半音上げることによって特徴付けられる音調の変化である。トーマス・バウマンが述べたように,これらすべての音楽技法は,楽式の一貫性という概念に異議を唱える性格をもち,「対比,分裂,音調の不規則性」を導入するものである。¹⁶⁾しかしこの不規則性を,決してマニ教的な二性と関連付けるべきではない。このオペラの登場人物の性格付けにおいて,人種や性別,階級は常に交錯している。モーツァルト自身の言葉によれば,オスミンは愚かで粗野な癩癩持ちかもしれないが,古典的な下層生活を営む喜劇的な登場人物の一人である。風刺的な効果は,彼の残忍性や色欲が誇張されて高められている。一方,セリムはコンスタンツェを暴力で威嚇して彼女に対する自分の思いを力づくで遂げようとする。しかし実際には,彼は決して暴力を行使せず,最後には愛というものは力で得ることができないことを認識する。

モーツァルトは結局,オーストリア・ハンガリー帝国の聴衆に単なる他者性やヨーロッパ人と東洋人の対比を示したのではなく,「他者」は,スペイン人のコンスタンツェとイギリス人の女中,及び2人のスペイン男性ベルモンテとペドリオのヨーロッ

パ人たち,それにトルコ人のオスミン,民族性のあいまいなセリムの3種に分類される。誘拐された女性がスペイン生れであるのは,後宮物語の伝統であるが,イギリス人の女中は自由な精神をもった召使いという身分であるにしても,イギリス人の怪しげな自由を例証しようとする風刺的な創造物である。このように,様々な民族性は重ね合わされているのである。

「オリエンタリスト」的要素を伴うモーツァルトの他のオペラでは,善人と悪人を対比する傾向があるが,道徳的に善悪を隔てる線は決して民族を画する線と一致するものではない。未完成のオペラ『ツァイデ』に登場する奴隷の監督アラツィムは,下層階級に情けをかけるようにスルタンに請うバリトンで歌う人物である。『エジプトの王タモス』では,登場人物の善悪はエジプト人どうしの関係において比較される。『魔笛』の中で,好色なムーア人モノスタスと気高い高僧役(それとなくエジプト人であるとわかる)ザラストロが対照をなすことは,よりいっそう知られている。ここで,古代文化が近代のイスラムの脅威と対比されているかどうか論議され得るかもしれない。¹⁷⁾しかし『コシ・ファン・トゥッテ』で,ふたりの男が愛人の忠誠心を試すためにアルバニア人の衣装で(イスラム教徒に扮して)帰った時,彼女たちは彼らにすぐさま魅せられ惑わされてしまっている。¹⁸⁾(その上,アルバニア人らはクラリネットやトランペット,ティンパニーで八長調の音

16) Thomas Bauman, *Die Entführung aus dem Serail* (Cambridge, 1987), p. 94; さらに軍楽隊やウィーンの人々のトルコ音楽びいき,モーツァルトの音楽で解体させられる新奇な登場人物についての議論に関しては,同書pp. 62-74や各所参照。

17) Nicholas John(双書の編者), *The Magic Flute* (Opera Guide Series, London, 1980).

18) Nicholas John(双書の編者), *Così fan tutte* (Opera Guide Series, London, 1983).

楽を演奏するために登場している。)東洋の男性は、その音楽にふさわしい魅力をもっている。彼らは画一性や因襲的な人間関係から解放されているという刺激的な迫力を体現している。

この18世紀の「オリエンタリズム」すべてにおいて、帝国主義は「他者」の側にある。恐れられて応化されたのはオスマン帝国であった。しかし、他者性について一枚岩的な言説を見い出すということは不可能であろう。17世紀後半から18世紀初頭の作品の中でさえ時に、紛れもなく危い願望充足を求める典型として、気高いトルコの支配者が描かれている。その後、新たな音楽的要素の導入にふさわしく社会や道徳、性差の解体は繰り返され、対照的な文化を単純に画する線は越境された。それは単一の流れによって編成された劇的情景ではなく、様々に異なる民族性、階級闘争や男女の戦いを含む複数の流れや亀裂の連なり全体なのである。東洋的要素を導入したのは、民族間の憎悪を増長するためというよりは、視覚的かつ音楽的創造の領域を拡大する意図からであった。もっとも、紋切り型の登場人物ら(例えばオスミンやモノスタス)は、ヨーロッパの下層階級の同類の間にその身を投じて自己解体していくのである。

ロマン主義時代

モーツァルトは古典主義時代のウィーンの人材として知られ、その音楽は彼の歌劇の台本作家らの作品が両義的な意味をもつことを巧みに伝えている。しかし他の作曲

家たちは、グレットリーがいくつかの「オリエンタリスト」的作品で、またボアエルデューが人気を博した『バクダットの太守』(1800年)で試みたように、東洋の背景をオーケストラ編成の色彩や音域を増大するために利用した。確かに19世紀になっても東洋は相変わらず人々を魅惑し続けた。ロッシーニは、「オリエンタリスト」の寓話の手法を大衆劇場に適合させ、それをオペラ的な風刺劇と、より堅い演出のための一つの重要な舞台設定に転用した。四句節用オペラの需要によって、聖書がテーマとしていくつかの作品に利用されるようになったことは銘記するべきで、ロッシーニが1812年から1829年に作曲した37あまりのオペラのうち、13ほどは地中海沿岸の東洋世界に舞台が置かれている。¹⁹⁾ さらにコスモポリタンの地理的な位置を探求する際に、彼はスイスやフランス、イングランド、スコットランド、スペインも利用した。(統計学的な比較として、かなり多くのオペラを創作した別の作曲家、ヘンデルは彼の40の作品中の12ほどの舞台を東洋に設定した。彼の場合は、それは常に古典的な世界としての東洋ではあるが。)

東洋への興味はヨーロッパ中に広がり続けていた。ケルビーニの「オリエンタリスト」的作品は、1784年の『インドのアレクサンドロス大帝』と1810年の『アリ・ババ』である。ウェーバーとマイヤベーアは、劇場の「オリエンタリスト」的の年代として知られる1810年に『アブ・ハッサン』を音楽にした。マイヤベーアは長い経歴の中で、4つほどの「オリエンタリスト」的なオペラを作

19) 四句節の間、聖書のテーマが特に適切だと考えられ、この時期に舞台はより日常的な問題に取り組むことを抑制された。

曲した。その一つ(『アフリカの女』)は地理的にかなり背景が不明確である。²⁰⁾ このオペラは1864年に彼が他界した後に上演された。アレヴィは地中海沿岸の東洋世界を二度、『ユダヤの女』(1835年)と『キプロス島の女王』(1841年)に利用した。しかし、異国の背景を探求する彼の目は、アメリカ合衆国にも向けられた。『稲妻』中の事件はボストン付近で起こったとされている。これに関連して、ロッシーニの有名な『アルジェのイタリア女』と対をなす『イタリアのトルコ人』が、チマローザの『ロンドンのイタリア女』(1778年)の影響を受けた作品であることは注目に値する。『ロンドンのイタリア女』の中では、イギリスがかなりエキゾチックな情景として扱われ、イギリス人を出しにして冗談が飛ばされている。このエキゾチックな場面の設定の激しい変動については、以下で引き続き検討することにする。

以上で取り上げた作曲家らは、実際にはヨーロッパの外を旅したことがなかった。オルガン奏者でピアニスト、聖職者も兼ねていたゲオルク・ヨーゼフ・フォークラー(1749-1814)は興味をそそられる例外的存在である。彼は北アフリカと中近東を旅し、土着の曲を彼の鍵盤楽器の作品に組み入れた。面白いことに、彼はウェーバーもマイヤベーアも指導した。マイヤベーアはフォークラーと2年余り、一緒に仕事をしたこともある。フォークラーの手法は間もなく他の作曲家らに受け継がれた。19世紀

には、このような斬新な表現形式の探求に導かれた作曲家らは、フォークラーらのようにできる限り東進して、東洋の他の場所を舞台に設定できるかどうか調査した。19世紀が進むにつれ、彼らは新鮮なインスピレーションを求めてよりいっそう旅をするようになった。

このような音楽の旅には2つの企画が加わった。その一つは、現代的なオーケストラの楽器の種類と規模が十分なものへと発達するにつれて、新たな管弦楽曲の色彩が探求されたこと。もう一つは、好奇心をそそられるメロディーやリズムのインヴェンションを原始民族音楽学的に追求することであった。なるほど、芸術における「オリエンタリズム」を語る際の主要な問題の一つは、それが特別扱いされる他者性をもつことである。その他者性は単一の「他者」として眺められ、ヨーロッパが常にそれと対比されているのである。実際に音楽的な折衷主義は、ロマン主義運動がこの新鮮な音やムードを求めの中で、外的な「他者」と同様に、ヨーロッパ内部の多様性も見い出しているような手法を表明している。その一つの流儀を詳述すると、ハイドンやベートーヴェンはスコットランドの歌曲を、あるエジンバラの出版者のために編曲した。ケルトの伝説的詩人オシアン(Shelley)の詩には、シューベルトやブラームスによって音楽が加えられた。ロバート・バーンズの詩も、シューマン、フランツ、イェンゼンの歌曲に生彩を添えた。メンデルスゾーンや、とりわけ

20) 当時創作され、いったんは人気を集めたが現在ではほとんど上演されない他の「オリエンタリスト」的オペラ(少なくとも筋立ての点から)には、ダニエル・オーベール(Daniel Auber)の、中国人一行が金星を訪問する話を含む『青銅の馬』、ペーター・コルネリウス(Peter Cornelius)の『バクダットの床屋』(最初の上演では完全な失敗だったが)、カール・ゴールドマルク(Karl Goldmark)の『シバの女王』がある。

ブルッフはスコットランド的要素を含む音楽を作曲した。またウォルター・スコットは、膨大な数のヨーロッパのオペラにインスピレーションを与えたが、それらの多くは(ドニゼッティの『ランメルモールのルチア』のように)スコットランドのスペクタクルとなった。スコットランドの原型から由来したダンスのエコセーズ舞曲やショッティーシュ舞踏は、ヨーロッパ中で大いに人気を集めた。²¹⁾

エキゾチックなスペクタクルと新鮮なメロディーやリズムのパターンは、スペインやロシア(ロシアの国民楽派の作曲家らを大いに引きつけた半東洋的、および東洋に属するロシア内陸部)、さらにショパンやリスト、ドヴォルザーク、スメタナが発掘したポーランド、ハンガリー、チェコスロバキアのダンスや民謡にも見い出される。18世紀の作曲家らは、古代史や神話への一般的な興味を拡大するように、オペラ台本の典拠として東洋に目を向けたが、ロマン主義時代の作曲家たちは、神話と多少なりとも史実に即した中世の過去ばかりではなく、地理的背景のあらゆる領域から、スペクタクルや革新的な音楽観を創造しようとした。これらの民謡、中世や騎士道時代の典拠はイギリス音楽のルネッサンスにとって重要な拠り所となり、ケルトの復興と溶け合った。

この点に関しては、年代を飛ばすとより容易に例証できるように思われる。エキゾチックで歴史的な資料を次々に発掘しよう

としたオペラ作曲家の中で、興味を引かれる例となる人物は、短命だったビゼーである。即ち『イワン4世』(1862年、ロシア、コーカサス地方)、『パースの美しい娘』(1866年、スコットランド)、『ジャミレ』(1871年、エジプト)、『カルメン』(スペイン、1873-75年)がそれを例証している。各々の作品は、著しく異なった場所から新たな音楽言語を創造することが求められている。その中で最もエキゾチックであると得心がいくのは『カルメン』であろう。ビゼーはスペインを訪れたことはなかったが、パリで熱心にスペイン音楽を探求した。時代を飛び越えたと、現代の作曲家のジュディス・ウィアー(1954年生まれ)も、似通った世界市民的な環境にオペラの舞台を設定した。彼女に関して、その音楽は「パロディーや模倣に依存せず、あらゆる種類の民族的な持ち味を融合することができる」と言われてきた。²²⁾ 同様に、フィリップ・グラスはガンディーの生涯を描いて1981年に初めて上演された『サティヤグラハ』や、エジプトの『アクナトン』(1984年)によって、ミニマルアートの段階を脱却した。²³⁾ かくして、近代の作曲家が認識してきたように、ジョンソン博士の説は正しかったということになる。つまり、オペラの慣習は信じられないという気持ちを途切れさせて、しばしば時空を劇的に超越することを要求するのである。

前段落の例は、作曲家らが焦点を地中海地方と中近東の東洋世界から、どの程度移動させたかを示している。とはいえ、フラ

21) Roger Fiske, *Scotland in Music* (Cambridge, 1983).

22) Holden (ed.), *Viking Opera Guide*, p. 1232.

23) Philip Glass, *Opera on the Beach: Philip Glass on his New World of Music Theatre* (London, 1988); John Rockwell, 'The Orient, the visual arts and the evolution of minimalism: Philip Glass' in *All-American Music: Composition in the Late Twentieth Century* (New York, 1983).

ンス人は相変わらず旅を通して、より広く東洋世界を受容し、心を奪われていた。フォークラーを別にすれば、最初の名高い中近東への旅行者／作曲家はフェリシアン・ダヴィド(1810-76年)であろう。面白いことに、彼は急進的な政治によって当地へ導かれた。ケルビーニの下でパリ音楽学院に学んだダヴィドは、アンファンタンの率いるメニルモンタン在住のサン・シモン主義者の仲間となり、彼らの儀式用の曲を作曲した。フランス政府が1832年に彼らの儀式を弾圧した時、アンファンタンとダヴィド、その他数人の仲間は、エジプトが古代の繁栄を取り戻すようにと考えて、彼らの理論を説くために当地へ旅立った。このようにヨーロッパでは急進運動が歓迎されないことが悟られ、受容力がありそうだと期待されたエジプトが、社会主義の考え方の救世主として注目されることになった。ダヴィドはコンスタンチノーブル、スミルナ、ジャファ、イェルサレム、カイロを訪れた。彼はピアノを教えて生計をたてつつ、カイロに2年間滞在した。そして1835年にベイルートへ訪問後、帰国の途についた。この時期までに彼の政治問題は、東洋へ魅惑されて東洋音楽の大使として活躍する決心に入れ替わった。

フランスへ帰ったダヴィドは『東方の調べ』曲集を作曲し、序の中でそのメロディーは、ヨーロッパのハーモニーを装ってはいるが本質的には東洋風であると公言した。この曲集は後に、『東方からの微風』や『ミナレット』として再出版された。しかし、著しい成功を収めた彼の作品は、話し言葉や聖歌隊、オーケストラのための交響詩で、19世紀にたいそう人気を博した3楽章構成の『砂漠』であった。その多彩な楽節

は「砂漠の嵐」、「アラへの祈り」、「隊商」、「夜の幻想」、「祈禱時報係りの呼びかけ」と名付けられている。この交響詩で砂漠の情景は、長く繰り返されるCペダルによって呼び起こされ、その効果は他の楽節と共にベルリオーズによって賞賛された。その後ダヴィドは、モーゼ、シナイ山、クリストファー・コロンプス、エデン、及び1862年に出版された[トマス・ムーアの『ララ・ルーク』を題材にした作品を作曲した。ニュー・グローブ座の作家は『ララ・ルーク』を、芳しいオーケストラ仕立てによって夢見心地の雰囲気醸し出す傑作であると述べた。(かなり東洋的な言い回しだが、同様に東洋に目を向けたドビッシューらの印象主義者によって、より積極的に取り入れられた新たなオーケストラ用言語へなびく傾向を示す批評である。)ダヴィドにラクダから降りてほしいという願望を表明したのは(実際にダヴィドは時折ラクダから降りて、ブラジルにオペラの舞台を設定したが)、オベールであった。オベールは作曲家として多くの欠点をもっていたにもかかわらず、19世紀の徹底した「オリエンタリスト」のスタイルを作り始めた。そしてビゼー、ドリーブ、サン・サーンスに影響を与え、トマス(Thomas Ambroise 1811-1896年)、グールド、マスネにオーケストラ的な観念を伝えた。また彼の音の世界のいくつかの要素は、ヴェルディの『アイダ』を培った。オベールはサン・シモン主義を決して放棄しなかったが、その音楽は一般的にはイデオロギーから解放されていると分析されている。この分析が真実かどうかはさておき、オベールの作品が尊敬と愛着をもって作曲されているのは確かである。彼は明らかに、自分が共感をもって東洋の姿

を西洋に曝していると考えていた。

ダヴィッドと同年代でよりいっそう偉大であったベルリオーズ(1803-69年)は、ダヴィッドを大げさに賞賛したが、彼と同様に音楽にまつわる東洋を探求した。ベルリオーズは実際には東洋を訪れたことがなく、旅行記を熱心に読んで満足していた。1820年代と1830年代に、彼はカンタータの『アラブの馬』、『クレオパトラの死』、『サルダナパルの死』を作曲した。それらは明らかに当時の「オリエンタリスト」的な東洋絵画を音楽的にしようとしたものである。(ベルリオーズがローマ大賞を得た後に、『サルダナパルの死』には大火の場面が追加された。)彼は多くのロマン主義時代の文学的、地理的な情熱の対象を探求したばかりではなく、異分野に挑んでトーマス・ムーアの作品に曲付けをし、『レリオ』として知られる作品と『アイルランド歌曲集』を発表した。(『ロブ・ロイ』のための彼の音楽を含む)。無論、ベルリオーズの不朽の傑作は『カルタゴのトロイア人』で、これをサイドは当時のフランスが北アフリカに対して、帝国主義的興味を抱いたことを反映する作品と見なしている²⁴⁾しかし、このオペラの劇的な迫力は、英雄的な事件に巻き込まれつつ運命を切り開こうとする人間の姿というロマンチックな観念から湧き出したものである。ベルリオーズは急進的な政治観を(後にはビゼーがしたように)、当時の最も新奇な音楽技法と結び付けた。彼の活躍した年代には、その終末論的なヴィジョンが、20世紀になって十分な賞賛を得ようとは殆ど理解されなかったのである。なるほど彼の音楽において東洋は直接的な影響を及ぼ

してはいないが、そのエキゾチックなテーマは、彼の作品に浸透している力強い精神を高揚させるリズムやハーモニーの技法を駆使するために、欠かす事ができなかった。

題材やメロディー、リズムの考案、あるいは民族音楽学的な借用においても、「オリエンタリズム」は19世紀の残りや20世紀の大部分の年代で、フランス音楽の重要な流れとなった。これは北アフリカにおけるフランスの政治権力が増大したことと文化的に相関をなしていると思なされるかもしれない。またベルリオーズが『クレオパトラの死』において狂気の進展や分裂、自殺を不安定な音で演出しているのを、東洋世界の必然的な政治的崩壊をそれとなく反映するものだと解釈することさえできよう。しかし、フランスがアルジェリアに侵攻する1年前の1829年、ベルリオーズがこのオペラを作曲していたときに、彼の頭にそんな考えがあったという証拠は何もない。より重要なことには、この音楽はさらに急進的な技法の兆候を示していることから、保守的な帝国主義の文化的手段として理解されることがほとんどない。この考え方は第3章で「オリエンタリスト」の絵画に関してさらに深められ、真偽を問われているが、音楽的には東洋が急進的な刷新を繰り返すという展望を提供し続けたように思われる。

フランスの作曲家の中で、北アフリカ帝国の任務に直接結びつく者があるとすれば、それはエルネスト・レイエール(1823-1909年)であろう。1839年に彼は政府の機関で働くためにアルジェリアに送り込まれたが、彼が主として願ったのは音楽に逃避することであった。1848年にパリに落ち着き、19

24) Said, *Musical Elaborations*, p. 65.

世紀の後半に「オリエンタリスト」的作品のシリーズ、即ちゴーチェのテキストによる4楽章からなる交響曲『花束』、ゴーチェのバレエ劇用の『シャクンタラー』、『千一夜物語』に基づく『偶像』を出版した。友人のフローベルの小説にちなんだオペラ『サランボー』は1890年にオペラ座で公開された。このオペラは壮麗な舞台装置が続出し、40年にわたって上演されたが、彼の音楽は新たな出発となる種類のものとして記すには、あまりにもダヴィッドやドリーブの音楽と類似していた。彼の作品は、ビゼーのように革新的で紛れのない天才のような人物を引き立てる役割をする種類の「オリエンタリスト」的音楽だったと言える。

ビゼーの『ジャミレ』は、ワグナー主義者の非難を被りがちであった。批評家らはこのオペラを、雰囲気醸し出すが動きのない作品で、その斬新なハーモニーやオーケストラの効果は、難解で奇妙な無調主義に近似していると見なした。ウィントン・ディーンが述べたように、エキゾチックな表現はビゼーにとって表面的なものとか単なる斬新性の探求ではなく、彼が深く感じていた新たな効果や真に革新的な言語への渴望を満たすために必要であった。²⁵⁾ 彼の劇的な歌曲『さらばアラビアの女主人』では、エキゾチックな要素を、常に変化する色彩をハーモニーで演出しようという実験に取り込んでいる。結果的に彼が放棄した作品の『真珠採り』に関して、ディーンは「真に独創的な音楽のほとんどは、エキゾチックな要素に関りをもっている」と考察しているが、²⁶⁾ 例えばその幕開けの合唱付

きダンスは「鋭敏なリズム、半音階主義の鋭い抑揚とタッチ」を表現している。この作品に関してもまた、ヨーロッパ帝国主義の誘惑にそれとなく喩えられる恋愛に、聖なる乙女が屈するという運びが、主な筋書きであると見なすこともできよう。しかし、それはロマン主義に好まれたテーマであったし、「真珠採り」の中では、セイロン人どうしの関係においてのみ問題とされている。

ドリーブのようなマイナーな作曲家の手にかかると、このような効果はより気取った感じになってしまう。彼はインドにオペラの舞台が設定されているルイ・シュポーアの好評を得た『イエゾンダ』(1823年)やマスネの『ラホール王』(1877年)の先例にならっている。もっとも、ドリーブの『ラクメ』はイギリス・インドの関係において『イエゾンダ』や『ラホール王』とは異なる作品である。(『イエゾンダ』はポルトガルがインドに勢力をもった時代に舞台が設定されているが、『ラホール王』のほうは、インド人のみが登場する物語である。)特に『ラクメ』の第2幕の「鐘の歌」において、新鮮で際立つ色彩が創造される瞬間がかなりある。このオペラでは、イギリスの士官が彼を救うために犠牲になるインドの女性を愛する。これに関して帝国主義的な解釈は明白である。つまり、異人種間の愛は音楽では感動的に演出されているが、原住民女性はより偉大な文明化の使命のために犠牲を強いられる存在なのである。多くの作品を残したマスネは、彼の他のオペラの舞台を東洋やスペインに設定したが、フランス楽派の最も保守的な「オリエンタリ

25) Winton Dean, *Bizet* (London, 1975), Chapters IX, X.

26) Dean, *Bizet*, p. 172.

スト的作曲家と見なすことができるのは、マスネのライバルのサン・サーンスであろう。

サン・サーンスの保守主義は、恐らく彼の技法がその天分を越えているという事実根ざしたものであろう。おもしろいことに、彼は「オリエンタリスト」的画家と親密であった。彼は最初は音楽家として修行させられていたアングルを知っていた。また画家のジョルジュ・クレーリン(George Clairin)と中近東を旅行した。²⁷⁾ 1873年には後に何度も旅をしたアルジェリアに初めて赴いて、そこで『サムソンとデリラ』の一部を含むいくつかの音楽を作曲した。またカナリーズ諸島、ロシア、エジプトを訪れ、さらにインド洋まで東進した。彼の「オリエンタリスト」的作品は、組曲『アルジェリア』と、たいそう激しいムードの変化を伴うピアノ幻想曲『アフリカ』、日本を舞台にした一幕もののオペラでピエール・ロティの小説を基にメサジェが『お菊さん』を作曲した際にそのエキゾチックなハーモニーが影響を与えたと言われる『東洋の姫君』、トルコのエジプト総督アバス・ヒルミに捧げた『ナイルの岸辺』、ピアノ協奏曲第5番『エジプト風』等がある。『エジプト風』はエジプトの朝の再現やナイルの谷でカエルが鳴く声、終楽章で重々しい蒸気船のプロペラの音を表現している。最も注目すべきは、その終楽章のト長調の小節が、恐らくサン・サーンスがアスワン付近で集めたヌビア人の曲であるということであろう。当地では今日に至るまで、ヌビア人の歌や婚礼の音楽がナイル河の様相を主に伝えていると言われ

ている。

しかし、サン・サーンスの傑作は紛れもなく『サムソンとデリラ』であろう。彼は最初、崇拜するメンデルスゾーンの伝統に則ってオラトリオを作曲しようとしたが、それをオペラに変えるように説得された。²⁸⁾ その大部分は1870年までに作られたが、1877年にリストがそれを取り上げ、ワイマールで公開するまでは上演されなかった。このオペラは熱狂的な歓迎を受けたものの、聖書のテーマに敵意を感じさせる故に、フランスでは1890年まで上演されなかった。1891年についてオペラ座で公開された時、それは大成功を収め、1922年までに500回上演された(1976年までに950回、オペラ座で『ファウスト』と『リゴレット』について3番目に人気を博した)。エドワード7世は、チェンバレン卿が制定したそのような聖書のテーマの禁止条例を解除するのに力を発揮し、『サムソンとデリラ』はイギリスでも同様に人気を集めた。(サン・サーンスは実際にイギリスでも大いに崇拜され、当地ではケンブリッジ大学の名誉学位を授与され、さらに『アフリカ』を演奏して大喝采を浴びた。また彼はオペラの『ヘンリー8世』、『牧歌的エコセーズ舞曲』、『リッチモンド公園』と題された曲を作曲した。)

ここで再び、サムソン側のヘブライ人とフィリステ人との対決、デリラによる彼の誘惑と最後の黙示的場面のために力を再び奮い起こす以前に、力を奪われてしまっていたという筋書きから、当時の政治的な意味を抽出することが可能であろう。

27) James Harding, *Saint-Saëns and his Circle* (London, 1965), pp. 17, 76.

28) Camille Saint-Saëns, *Outspoken Essays on Music* (Westport, Conn., 1970, first published 1922), p. 171.

実際にラルフ・ロックがつい最近そのような考察をした。²⁹⁾ サイドやノックリン〔Linda Nochlin〕に少なからず影響を受けて、ロックはヘブライ人たちが西洋人の代役で、ユダヤ教がキリスト教の代わりをし、フィリステ人を挫折して征服され得る東洋人の表象として解釈している。この解釈によれば、デリラはもし反撃されなければ、破壊できる東洋の誘惑者ということになる。しかし『サムソンとデリラ』には、このような単純な二元的分析を支持するには、あまりにも多くの曖昧な点がある。まず、デリラは愛、少なくとも純粹で性的な情熱と愛国の情の間で引き裂かれているように感じられる。さらにパリの聴衆が、自分たちをロックが「節操のある、ほぼ清教徒的なヘブライ人」と呼ぶような者と同一視するのは想像し難い。第1幕ではフィリステ人の女たちは春やバラのつぼみ、愛について歌っている。第3幕の「バッカナル」でさえ、明らかにあらゆる自制心を放棄させるものがあるが、それはアイデンティティーに関して19世紀末と20世紀の聴衆をある種の感情的な動揺の中に置く舞曲なのである。

いずれにせよ、『サムソンとデリラ』はサン・サーンスの作品の中で、主として旋律の意匠とオーケストラ編成が衝撃的な力を感じさせる最も洗練された音楽である。例えば、第2幕の張りつめた緊張感と熱い雰囲気、デリラのための素晴らしい3つのアリア、バレエの場面の完璧なまとめ方、「バッカナル」の並外れた魅力等が衝撃的である。このオペラを中心となる構成は、

たいそう劇的で、公から個人の領域に至るまで動揺をもたらした。もしフランスの「オリエンタリスト」運動が画家に近い人物を生み出したとしたなら、それは紛れもなくサン・サーンスであろう。もっとも、リストはこのオペラを耳にした時、新奇な筆致というものに気づいて、限界があったにせよ、紛れもなくサン・サーンスが挑発的なサムソンとデリラの物語にふさわしい注目すべき音楽を力を振り絞って創作したことを認めていた。面白いことに、サン・サーンスの音楽は映画が公開され始めた頃で使用され、後に「オリエンタリスト」的な映画の付随音楽としてパロディー化された。エドワード・サイドはこれを「オリエンタリスト」の音楽の滑稽な局面を示すものだと見なしたが、³⁰⁾ 彼はペリシテ人の合唱の中で、サン・サーンス自身がローマ大賞を求めて合唱する様子をパロディー化していることを見逃している。それに続く寸劇も18世紀の劇場に溯る風刺劇の伝統に即して、最も素晴らしい音楽と組み合わせながらも偉大な効果を発揮してきた。

サン・サーンスの作品は、すべての芸術、特に文学にまつわるワグナー崇拜熱に直面したフランス人が、自らの伝統を維持する努力を新たに示した1870-1871年の普仏戦争後に、ワグナー主義の横行に対抗するための一つの砲台と見なされた。しかし、サン・サーンスは長い人生の中で、はるかに急進的な新しい音楽の発展によって、すっかり遅れをとってしまっていた。新しい音楽の発展自体は、ワグナーに対する反動で、インスピレーションを求めて再び東洋へ目が

29) 1991年にコベント・ガーデン劇場で上演された『サムソンとデリラ』の頁付けのないプログラム中。
30) BBCラジオ第3放送の『音楽問題』のインタビューで。

向けられた側面もある。しかし、後にこの章で後期ロマン主義、印象主義、モダニズム、イギリス音楽の復興を論じる前に、ヨーロッパ全土に広がった「オリエンタリズム」的なカノンを考察するために、それまでの軌跡をたどる必要がある。サン・サーンスは、若い時にグノーからオーケストラの響きはまだ広く探求し尽されていないと言われた³¹⁾ この出来事はドイツやロシア、イタリアでその時代に遂げたいくつかの発展のためのモットーとして有効であった。より多くのエキゾチックな調べが耳に入るようになるにつれ、それらはオーケストラの響きを拡大するように作曲家らを駆り立てる役割を果たした。

カール・マリア・フォン・ウェバーは、彼が出会ったシラーが純粋な中国の民謡に基づいて執筆した『ツーランドット』のために序曲を作曲した。それは様々な形態、修飾、特徴付けで、オーケストラ全体によって上演された。最初、聴衆はそれを風変わりだと感じたが、はるか後にヒンデミットによって一連の翻案に取り上げられるほど、十分興味をそそる曲だと考えられた。(『ウェーバーの主題による交響的変容、ツーランドット・スケルツォ』)。この年代までにインドのいくつかのメロディーがヨーロッパに到達し始め、直接の影響を受けたということを証明するのはほとんど不可能だが、作曲家たちはロマン主義の作家らが描いたインドの魅力に感応するようになった。³³⁾ シューマンは1840年代初めに

ムーアの『ララ・ルーク』に基づいて『楽園とペリ』を作曲した。ムーアの原作を翻訳する手助けをしたのはシューマン自身であったが、フランス楽派の場合とは異なり、これらは重要な作品とは見なされていない。

しかしながら、ロシア国民楽派の人々にとって、東洋的なインスピレーションを探求することは、より中心的な課題で、多少なりとも愛国心からワグナーに代わるべき対象を発見することに結び付いてもいた。それ故、1880年代にフランス人がロシア音楽を発見したことは、仏露間の文化的絆を創造する上で一つの重要な進歩を印したことになる。一般的に、グリムカ(1804-57年)は真にロシア的な様式を達成した最初の作曲家として見なされている。しかし、彼は広い範囲にわたって旅をし、非常に折衷主義的だった。彼は、ウクライナ、グルジア、中央アジア、中近東、そしてとりわけスペインのメロディーを自分の作品に取り入れている。他の多くの作曲家と同様、グリムカはスペイン語の題名のついた曲をいくつか創作している。彼のオペラ『ルスランとリュドミラ』の中では、たいそう新奇な素材、特に第3幕のペルシアの合唱を紹介している。また彼はバラキレフに異色の芸術作品へ興味をもち続けるように勧めた。最初、バラキレフはスペインに形式だけの敬意を示した。彼はスペインをテーマにしたファンダンゴやエチュード、セレナード、及びスペインの行進曲に基づいた序曲を作曲した。そして後にスペインからムーア人

31) Harding, *Saint-Saëns*, p. 51.

32) John Warrack (ed.), *Carl Maria von Weber: Writings on Music*, trans. Martin Cooper (Cambridge, 1981), pp. 170-1; John Warrack, *Carl Maria von Weber* (Cambridge, 1976), pp. 74-5.

33) P.J. Marshall, 'Taming the exotic: the British and India in the seventeenth and eighteenth centuries' in Rousseau and Porter (eds), *Exoticism*, p. 61.

が追放されたことを扱ったドラマを創作するつもりだった。しかし、グルジアやペルシアのメロディーを集めながらコーカサスに2,3カ月滞在した時に、彼に転機が訪れた。それから彼は半東洋的な系譜に属する歌曲を作曲し、1866年に『ロシア民謡集』を出版した。バラキレフの八長調の交響曲〔第1番〕は、ロシアと東洋の題材を共に使っているが、表現形式において最も素晴らしい曲は、技法上難しく有名なピアノのための東洋風幻想曲『イスラメイ』である。『イスラメイ』はバラキレフがチャイコフスキーの家で耳にした他の曲と、彼自身が集めたメロディーの一つを基にして作曲された作品である。

リムスキー＝コルサコフもこのメロディーの美しい題材に魅了された。彼の『東洋風幻想曲』や『アンタール』、『シェヘラザード』で浮き彫りにされているのは、重厚で極彩色のオーケストラ編成を伴い、規模を拡大された木管部や金管部、打楽器をベースにし、物憂げなヴァイオリンの独奏が漂うメロディーである。(無論、彼は『スペイン奇想曲』を作曲した。)リムスキー＝コルサコフがロシア作曲家の「ユーラシア」楽派へ固執したことは、『見えざる町キテジと処女フェヴローニヤの物語』と、と

りわけ波止場で入り交じるヴァイキングやヴェニス、インドの商人の歌を伴う『サトコ』に見事に結実している。「インド人の歌」は20世紀に人気を集めたコンサート用の曲、特にユッシ・ビョルリングの表現手段となった。

ボロディンの『中央アジアの平原にて』と驚くべき演劇の『イーゴリ公』の中の「ポロヴェッツ人の踊り」³⁴⁾ ムソングルスキーの『ボヴァンシチーナ』(特にペルシアの奴隷少女の踊りを伴う第4幕)とフローベルの小説を基にした未完成の『サランポー』³⁵⁾ さらにグラズノフの音楽の多くも、明瞭なロシアの民族的伝統を創造するために東洋の要素を吸収したことを反映している。アントン・ルービンシュタインの音楽も同様に、東洋への興味に感化されている。³⁶⁾ その一方でグリエールはアゼルバイジャンやタジキスタン、ウズベキスタンの民謡に基づいた作品を作曲した。彼のバレエ曲『赤いけし』は、ロシア革命と中国の関係を描いたものであるが、明瞭な「オリエンタリスト」的要素も取り込んでいる。アレクサンダー・チェレプニンが取り付かれた東洋へ信頼を寄せ続けた。このよ

34) ボロディンは晩年に、ペテルブルグの公立図書館で、アラビアの音楽を研究して長時間を過ごした。彼は特に、ニコライ・クリスティアノヴィチの収集した40のアラビア音楽の見本に興味をもった。

35) 奴隷少女は19世紀の「オリエンタリスト」的オペラではかなり定番な存在で、マイヤベアの『主人と客』(Wirth and Gast)に代わって、ウェーバーが否認した。『主人と客』の奴隷の合唱は、「トルコ社会への甚だしい中傷であると見なされてきた。ウェーバーによれば、彼女たちは劇場を満席にした。女声合唱のための声を得るためにウィーンの上演劇に導入された。これは1815年の興味をそそられる感受性を表している。Warrack, Weber, Writings on Music, p. 139. 1991年のエジンバラ・フェスティバルで『サランポー』が演奏会形式でキーロフ・オペラによって上演された。

36) ルービンシュタインは他の多くの作曲家のように、トーマス・ムーアの『ララ・ルーク』に基づく音楽を作曲した。他のロシアの「オリエンタリスト」的音楽には、フンパーディンクの『ムーア狂詩曲』、イボリトフ・イワノフの『コーカサスの風景』、プロコフィエフの幼き日の作品、『ヒンドウのギャロップ』がある。

うにロシアの作曲家が東洋に魅せられたことは、ロシア芸術と正教会の音楽的伝統を長年にわたって特徴付けた西洋と東洋の文化的融合を伝えるものであった。このことは、ムソングルスキーの『ボリス・ゴドノフ』のような、明らかにロシア史的作品にさえ物語られていることから理解される。このオペラで繰り返される東洋の魅力とスペインへの興味とのつながりは(スペインの諸説混合主義的な文化と釣り合うが)、もう一つのエキゾチックな平行現象の例である。

かなり異なった雰囲気の中で、『アイダ』はヴェルディの唯一の「オリエンタリズム」への散策であると見なされ、物議をかもしてきた。(『オテロ』のバレエ音楽はダヴィッドの『砂漠』中の「アラへの祈り」を包含しているが、このオペラと『ナブッコ』はかなり異なった感じで取り扱われることになった)。エドワード・サイドは『アイダ』を、ヴェルディのエジプト嫌いを象徴し、当地における19世紀後半のヨーロッパの帝国主義的拡大を暗示する冷たいオペラであると解釈したと公言している。³⁷⁾ サイドは『文化と帝国主義』の中で、私が到る所で詳しく批判している彼の奇妙な分析によって、オペラに関する一つの主要な批評を加えている。³⁸⁾ ここでは、単にヴェルディの「オリエンタリズム」へのアプローチが用意周到であると同時に誠実

でもあったと述べるだけで十分である。ヴェルディはフロレンスへエジプトのフルートを観察するために出かけたが、いかなる方法でもそれを使用しない決心をしたし、東洋のメロディーも全く採用しなかった。しかし彼の音楽がとても新奇に聞こえるのは、その素晴らしい諸説混合主義や主調と劇的な転調の印象的な組み合わせ、さらにフルートやハーブ、トランペットを引き立てたオーケストラ編成の色彩によるものである。

『アイダ』で目につくのは、公の場の野生的な壮麗さが、このオペラの風刺的な効果を高めていることである。民族主義者のヴェルディは帝国主義的勝利をからかい、意識的に不愉快な自慢話を提供した。現実的な『アイダ』の焦点は、個人的なドラマやエチオピアの民族主義にある。ヴェルディは特異な東洋の雰囲気を醸し出すことに成功しつつ、実際に彼自身が公の事件を背景に挫折した個人の人生と希望にも興味があったことを明かにしている。冷淡どころか、このオペラは情熱やアイダとアムナストロが民族や国家を熱愛する気持ち(「おお、我がふる里」)、アムネリスの報われない恋、神官たちの好戦的愛国主義熱、及びヴェルディが反聖職権主義であるという兆しで満ち、そして最後に愛する二人は民族的な区別が問題にならなくなる墓の中で愛を全うするのである。このオペラが、

37) 上記の注30のBBCラジオ第3放送のインタビューの中。Musical Elaborationsも参照。

38) エドワード・サイドは『文化と帝国主義』(Culture and Imperialism, London, 1993)の中で『アイダ』について詳細に論じている。(エドワード・サイド『文化と帝国主義』大橋洋一訳(みすず書房, 1998年))

私の批評は、'Occidentalism: counterpoint and counter-polemic', *Journal of Historical Geography*, 19 (1993), pp. 339-44にある。Nicholas John (series editor) のAida (Opera Guide Series, London, 1980) や Julian Budden, *Verdi* (London, 1985) 特にpp. 272-9も参照。ヴェルディ自身も『アイダ』を高く評価している。

サイド的な意味で古典的な「オリエンタリスト」風だと見なされる限り、それは音楽によってではなく、フランスのエジプト学者マリエットの影響によってある幻想的なエジプトの地を背景にして製作された価

値によってである。実際に、『アイーダ』の筋立てとその音楽的な忠誠は、オペラを依頼したトルコのエジプト総督へ捧げられた曖昧な意味をもつ賛辞となっている。³⁹⁾

39) しかしながら、ヴェルディは必要とあらば、「オリエンタリズム」を提供することに関しては、パリの聴衆に迎合する心づもりがあったと言わなくてはならない。彼はパリでの上演のために「オリエンタリスト」的音楽を『イエルサレム』に加え、さらに『オテロ』のためのバレエ音楽を提供した。