

音楽における「オリエンタリズム」*

ジョン・マッケンジー
小西真弓訳

19世紀から20世紀前半にかけて、音楽は激動の時代に入っていた。印象主義や後期ロマン主義、ヴェリズモ・オペラやシュールレアリズム、その他のモダニズムの様式の出現は、ワーグナーの支配と彼の影から逃れようとしたフランス楽派やロシア楽派の苦闘と時期を一にした。この劇的な変化によって、エキゾチックなインスピレーションへ、幾度となく繰り返しアピールすることはなくなっただろうと想像するのも、もっともであろう。しかし事実は全くそうではなかった。いくつかの点で、エキゾチックなものは、相変わらず新たな意義を帯びつつ重要なものとなった。以前と同様に、エキゾチックな源泉は数多く存在した。例えば、スペインは、自国の楽派を生み出すようにもなったが、インスピレーションの源泉であり続けた。また民謡はよりいっそう重要なものとなった。世界主義は万国博覧会での新奇な演出、新たな民族音楽の企画や刊行物によって促進された。さらにアメリカ合衆国の黒人音楽は、とりわけジャズとその変種が世界の舞台に登場し始めた時に、フレッシュな魅力を感じさせた。しかし、このように新たな興味が呼

び起こされたにもかかわらず、オリエントはその人目を引く地位を保っていた。

19世紀の音楽家やオペラの作曲家にとって、「聖杯」とは総合芸術を探究することであつた。ウェーバーは自らこの探究に執心していることを告白した。勿論、ワーグナーはその使徒となった。この十分に統合された芸術形式という観念においては、テキスト、詩、音楽、劇、大道具や演出、デザイン、織物、演出効果の装置が重視された。ワーグナーは、彼の広大無辺な芸術が映えるコンテクストを求めて神話や中世の世界に注目した。音楽革命の年代に、作曲家らは総合芸術と同様に、既にかなり変化してしまったその原理にも執心した。作曲家の中には相変わらず総合芸術をオペラに求める者もいたが、そうでない者は、音楽がドラマのない何らかの統合性を達成できると見なしていた。新しい完璧な芸術は、国家主義的な形式を避け、包括的な世界市民主義を探究し、テキストと音楽というよりも(度々テキストは残存するが)、むしろ哲学あるいは精神性と音楽的創造が調和することに基づいているべきだとされた。最も急進的な作曲家らは、現代ではサイケデ

* 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章の後半を邦訳したものである。

リックな経験と表現されるかもしれないが、音楽と聴覚以外の感覚、色や視覚、香りによってさえ思索するようになった。何人かの作曲家はこれよりもはるかに伝統的な道を進んだが、デカダンスと世紀の変わり目の扇動的な心理劇の感覚を交えつつ、新たな後期ロマン主義の音の世界全体を創造した。

クロード・ドビュッシーがパリで成長した10年間は、不穏な1880年代であった。当時フランスの象徴派詩人はワーグナーの官能的な影響を受けたように見えたが、フランスの美術や音楽は新しい民族主義的な様式を求めて奮闘し続けていた。1889年のパリの万国博覧会では、美術、デザイン、工芸、建築、織物、音楽に斬新なアイディアが集約されていた。それは世界初の偉大な音楽大会の一つであり、アフリカ、中近東、アジア出身の歌手、舞踊家、音楽家がその大会に貢献した。ヨーロッパの民謡も、とりわけハンガリー、ルーマニア、スペイン、フィンランド、ノルウェー出身の歌手や楽器奏者による演奏によって賛美された。しかしながら何よりもまず、ガムランの演奏を伴奏にしたジャワの踊りが、プロの楽人に最も大きな衝撃を与えたことは明らかだった。ドビュッシーはその虜になってしまった。ガムランは彼が捕らえどころのない印象主義的な様式の為に得ようと努力していた万華鏡を思わせるようなハーモニーや、移り変わる音色を作るのに役立った。彼はチャイム、鐘、こだまや沈黙の瞬間に傾倒するようになった。1893年に彼が発表した『弦楽四重奏曲』、『パゴダ』や他の多く

の作品は、このオリエンタルな影響の刻印を帯びている。⁴⁰⁾(興味深いことに、彼はまた1891年に『スコットランド行進曲』を作曲している。)ドビュッシーが徹頭徹尾オリエンタルな様式を試みたのは劇場のためであり、それはバレエ曲の『カンマ』と『ノージャーリ』に反映されている。この二つの曲は第一次大戦期頃に完成された。⁴¹⁾

古代エジプトに舞台を設定されている『カンマ』は、舞踊家のモード・アレンに委嘱された。彼女は『サロメのヴィジョン』(フロラン・シュミットの総譜による——以下を参照)でセンセーションを巻き起こしたが、イサドラ・ダンカンの主要なライバルだったと考えられている。モード・アレンに委嘱されたことは、ドビュッシーを苦しめることになったが、このバレエ曲に対して彼は苛立ったり、模倣に頼ろうかと心が揺れ動いた。しかしながら彼はかなり真剣に作曲し、ピアノ、チェレスタ、ミュートを付けられたトランペット、ガムランのような響き、ストラヴィンスキー的なリズムや、複調性に近い音調を利用して新たな効果を探求した。『カンマ』はシャルル・ケ克蘭によって、オーケストラ用に編曲された。ケ克蘭もまた東洋に魅せられていた。台湾に舞台が設定された『ノージャーリ』は、よりいっそうガムランの影響を反映している。これらのバレエ曲はドビュッシーが東洋から恩恵を被ったことばかりではなく、彼がワーグナーを拒否したことを象徴している。有名な話だが、ドビュッシーはロンドンのミュージック・ホールのほうが、強いて座り続けたコヴェント・ガーデンの円形桟敷

40) Edward Lockspeiser, *Debussy* (London, 1963), pp. 40, 50 and *passim*.

41) Robert Orledge, *Debussy and the Theatre* (Cambridge, 1982), pp. 128-48, 186-94.

よりも魅力的だと気づいた。⁴²⁾

ドビュッシーが東洋に触れたのは、万国博覧会を通してだけであったが、他のフランスの作曲家らは北アフリカやアジアを直接体験した。アルベール・ルーセルは1887年から1894年にかけて、インドシナで海軍の士官を務め、1909年にインド、セイロン、インド・シナを訪問した。彼の一連の「オリエンタリスト」的作品はその体験によるもので、それらによってルーセルは、ドビュッシーや印象主義者の影響から逃れることに成功した。『エヴォカシオン』の中で、ルーセルはエローラやジャイプール、ベナレスを蘇らせた。これらの場所で彼は特に感銘を受けたのである。しかし彼が成熟の域に達したのは、注目すべきオペラの『パドマーパティ』においてである。この作品は偉大な学者で演奏家でもあるナディア・ブーランジェによって絶賛された。ルーセルはエキゾチックだとはっきりわかる音楽は避けたと宣言したにもかかわらず、実際には東洋のメロディーをいくつか使い、抑制されてはいるが、大胆で荒削りなハーモニーの連続で際立つオーケストレーションを通して、包括的な新しい音の世界を創造した。彼はピアノ伴奏付きのソプラノのための『2つの中国の詩』を伴って、オリエントへのさらなる音楽の旅をした。

ラヴェルの弟子、モーリス・ドラージュもまたインドを旅した。その結実としてマドラス、ラホール、ベナレス、ジャイプールを想起する『4つのインドの詩』が作曲された。『ベナレス』では、シタールに聞こえるようチェロによってピッチカートが奏されたり、木管楽器が連想されるような作風

も感じられる。シャルル・ケ克蘭のように、彼は多くの声楽用の作品、キップリングの『ジャングル・ブック』を基にしたバレエ曲やその他の作品を創作した。さらに東に進んだ彼は、日本の歌曲に基づき、七つの『俳諧』を作曲した。ドラージュは高度に洗練された気難しい作曲家であったが、年齢が2、3才下で彼の師であったラヴェルは、独創性において彼よりずっと解放的であった。ラヴェルは東洋とスペインに魅せられたと自ら公言した。それは『スペイン狂詩曲』、『ワルツ』、『シェヘラザード』、『2つのヘブライのメロディー』を含む彼の沢山の作品が証明している。これらの曲によって彼は歴然と20世紀的になり、人気を博することにも成功した。しかし恐らく、彼の異色の芸術作品のうちで最も独創的なものは、1925年にあるアメリカ人の依頼によって、白人の残虐性を警告するマダガスカル民謡を基にして作曲した『マダガスカル島民の歌』であろう。この曲では物憂げな短調が続き、ピアノ、チェロ、フルートが歌手の伴奏をしている。

ラヴェルは、子供の頃からオリエントに心底魅せられて影響を受けたと主張した。このことは、汎神論的で共産主義のシンパであったケ克蘭についても当てはまった。彼は40年の歳月に渡ってキップリングの『ジャングル・ブック』を基にした一連の作品を作曲した。『ニュー・グローブ世界音楽大事典』で述べられているように、彼の音楽は、悪魔に取り付かれたようなエネルギーの状態から、ぼんやりした光りの輝きにまで及び、4度と5度の音程を重ねた和音によって作り出されている。ケ克蘭は極

42) Orledge, *Debussy*, p. 187.

めて独創的な才能を発揮した。同様にジャック・イベルも、流行や支配的な影響を避けて音楽生活に献身した。彼は音楽というものを外面的に、他の芸術や想像的な経験のあらゆる局面に関連付けることによって、自らを解放しようとした。彼がスペインやチュニジアを旅し、標題音楽的な『寄港地』を作曲したのも驚くべきことではない。この曲は、チュニスを含む3つの異なる港の雰囲気感を喚起させる。プーランクは旅をする必要がなかった。彼は1931年のパリ万国博覧会で、ガムランが演奏されるのを耳にしてから、ガムランの愛好者の仲間になった。彼の『2台のピアノのための協奏曲』は、その経験に深い影響を受けた作品である。次世代の作曲家らは、もう一度東洋に目を向けた。メシアン(1908-93年)は日本を訪問し、ドラージュのように日本音楽のモチーフを使用して『俳諧』を作曲した。彼はまた、13世紀のインドの資料を基にしてインドのリズムの複雑さを熱心に研究し、そのリズムをインドの宗教的、哲学的象徴主義に関連付けようとした。彼の『トゥーランガリーラ交響曲』(1946年から1948年の間に作曲されたが、題名そのものが活力、生命を意味するサンスクリットの複合語である)は、華麗なオーケストレーションで、急進的なリズムやハーモニーの技法を用いている。

サイド流に考えれば、このようにフランス人が東洋に取り付かれたのも、フランスが北アフリカやインド・シナにおいて、帝国主義的な経験をしたからだと言えるかもしれない。しかしそれは決してフランス人についてだけではなかった。同じような

興味は、瞬く間にオーストリア、ドイツ、ロシア、東ヨーロッパ、イギリスに広がった。いかなる場所や時にも当てはまるだろうが、作曲家らは新たな声を探求して、革新的な経験の主要な源泉としての東洋に目を向けた。メロディーのレベルでは、このような活動はA. W. アンブローズの『音楽の歴史』のように、世界の音色に関する概説書の出版によってかなり促進された。アンブローズの『音楽の歴史』は1880年に第二版が発行されたが、とりわけインドや中国、ヌビア地方、ビザンティウム、古代ギリシア起源の音楽の例を収めている。アンブローズ自身は、度々このような題材のいくつかに否定的であったが、作曲家らはそれらを奪い合った。いずれにせよ、アンブローズの著作のみが唯一の典拠ではなかった。東洋に音楽を求める旅人たちはその当時、メロディーのアイディアを集め続けていたのである。

マーラーは彼の楽式を変形させるというより、むしろ確認するために東洋に目を向けた。彼は東洋らしいペンタトニックな音階を自分自身の商標にして、それをエキゾチックな音色のするオーケストレーションと、ドナルド・ミッチェルが「ヘテロフォニー」と呼んだ脱構築的な対位法で支持した。⁴³⁾『大地の歌』の中でマーラーは、ハンス・ベドゲが1907年に出版し、中国の詩人、李(太)白作と称する詩選集『中国の笛』から抜粋した中国の詩に曲付けをした。実際には、ベドゲはテオフィル・ゴーチェの娘のジュディス・ゴーチェが1870年代に翻訳した作品や、1905年にハンス・ヘルマンが出版した選集から中国詩を取り出してい

43) マーラーに関する彼の多くの出版物と同様に、ラジオ番組の対談の中で。

る。彼らがこの過程を経るまでに、中国詩の多くは原典と比較的かけ離れた関係を帯びようになってしまった。その上、マーラーは自ら喜々として中国詩の言葉を、彼の音楽的刷新に適するように変化させた。換言すれば、それはすべて古典的「オリエンタリスト」の発展のように響いた。すなわち、西洋的に再構築された一連の東洋の詩は、ペンタトニック的でリズムや打楽器の効果においても、何となく東洋的に聞こえる音楽をインスピレーションで作り出すために、利用されたのである。さらに、そのほろ苦いメランコリーや、ミッチェルが春と秋、夢と現実、希望と絶望、生と死というテーマの二元性と見なすものの再現は、中国文学よりもむしろマーラーの精神性を示唆している。しかし、最終的に問題なのは、西洋が東洋を構築することではない。それは帝国主義文化に根ざした威圧的なヴィジョンにはほど遠いものである。真に大切なことは、詩とそれを伴奏するべき適切な音楽に対するマーラーのヴィジョンである。いかにそれが西洋的なプリズムで歪められていようが、またユニークで際立ったその天才的作品、即ちマーラーが中国詩だと思ったものと出会わず、それらを雰围的に東洋らしく曲付けしようとしなければ生まれなかったに違いない作品が創作されたとしても。⁴⁴⁾

インド、ペルシア、中国、日本の詩の背景は20世紀において、西洋音楽の主要な研

究課題となった。偉大なベンガルの哲学者で博学のラビンドラナート・タゴールの詩は、ツェムリンスキーの『叙情交響曲』や、その他の作品に取り入れられた。⁴⁵⁾ ツェムリンスキーは、シェーンベルグのように神智学や東洋の神秘主義と戯れていた。しかし彼はシェーンベルグの無調主義を否定するようになり、マーラーの影響を受けて音調に関するウィーンの急進主義への抵抗を続けるために、東洋趣味へ移行した。かの途方もなく精力的で、かつ無限に順応力のあるストラヴィンスキーでさえ、東洋詩を散策することには抵抗できなかった。彼はちょうど短い日本の叙情詩選集に出会った時期に、『春の祭典』を完成していた。彼は「それらの詩が私に与えた印象は、正に日本の絵画や彫刻から受けたものと同じようだった」と記している。ストラヴィンスキーが日本の叙情詩に、時にかなり力強さがあるが、簡潔で無骨なほど素朴な感じに曲付けをしたことは、『春の祭典』の激しさと、耳ざわりな力強さを幾分なりとも浄化するのに役立ったに違いない。ストラヴィンスキーの『日本の叙情詩』とドラージュの『4つのインドの詩』は、パリで1914年に同じコンサートで初演された。確かにドラージュは東洋に目を向けたという点で、ストラヴィンスキーに影響を与えたかもしれない。⁴⁶⁾

リチャード・シュトラウス、フォーレ、ツェムリンスキーは皆、ペルシアの詩に基

44) マーラーは亡くなる前の2年間、ほとんど毎日『大地の歌』の一部を演奏していた。

Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, translated by Donald Mitchell (London, 1973), p. 187.

45) 指揮者で作曲家のハンス・フォン・ビューローは「ニルヴァーナ」と題された作品を作曲した。

46) ストラヴィンスキーもまた、サンクト・ペテルブルグで耳にした東洋の楽器の音色に魅せられたが、それはコーカサス経由でロシアに到着したものだった。

づく歌曲を作曲した。シュトラウスはインドも作品の背景にした。フランク・ブリッジはタゴールの詩にちなんだ歌曲を作曲し、より時代が進むと、デイビット・ブレイクも『クリシュナを称えて』という歌曲を創作した。(彼はまたメシアンへの興味に大いに影響を受けて、オールドバラの音楽祭のために『荘子の遺骨』を作曲した。)それでもやはり、最も頻繁に題材にされたのは中国詩であった。英語の中国詩集はH. A. ジャイルズによって1896年に出版されたが、イギリスの作曲家のあらゆる世代に影響を与えたのは、第一次大戦末期に出版されたアーサー・ウェイリーの翻訳物であった。グランヴィル・バントックは60あまりの中国の歌曲を作曲し、イギリスに移住したバーナード・ヴァン・ディーレンは、5人のソリストやコーラス、オーケストラのための『中国交響曲』(1914年)に、中国詩のドイツ語訳を使用した。この交響曲は、彼の時代には大いに称えられて演奏された。1920年には、4つの中国の歌曲がヨーク・ボーエンによって作曲された。コンスタン・ランバードが、李白の8つの詩歌に曲付けをしたのも1920年代であった。アメリカ人のチャールズ・グリフィスは、第一次大戦期に、彼のために日本で集められたメロディーや5音階、6音階を使って、5つの中国や日本の詩を創作した。⁴⁷⁾ ベンジャミン・ブリテンは、ピーター・ピアーズとジュリアン・ブリームのために『中国の歌集』を作曲した。一方、マーチン・ダルビーは1960年代に、ウェイリーの翻訳に基づいて8つ

の中国の歌曲を創作した。さらにステプトウは6つの中国の叙情詩に曲付けをし、コルネリウス・カーデューは(政治的には過激派であったが)、孔子の詩文の曲付けを実現した。作曲家であり指揮者でもあったアンタル・ドラティは、『収穫』の中で中国詩に曲付けをしている。これらは中国の詩文に曲付けをした音楽の全リストのごく一部にすぎない。

「オリエンタリスト」的な詩を基にした歌曲では、一般的に珍しい音楽の曲付けによって、ムードやメランコリックな雰囲気表現することに関心がおかれている。しかし、「オリエンタリズム」の他の局面においては、濃厚でリズムカルな音楽を扱う伝統が、そして20世紀には次第に官能的な音楽を扱う慣習が保たれてきた。オスカー・ワイルドの劇『サロメ』(1893年)は、劇的で退廃的な世紀末の心情に訴える作品であるが、リチャード・シュトラウスとフロラン・シュミットの曲付け(舞踊家ロイエ・フラーのためのバレエ曲)は、19世紀末の退廃性と心理的な激しさを高めつつ、ワイルドの劇を音楽に変形したものである。シュトラウスの『サロメ』は、その台本が主にシュトラウス自身によって創作されていて、ワイルドの劇の諸相が著しく改作されているにもかかわらず、激しい論議を呼んだ。中には、「オリエンタリスト」的であることが一番はっきりする瞬間、かの悪名高い「七つのヴェールのダンス」をこのオペラの最も薄弱な音楽と見なすほど、『サロメ』が「オリエンタリスト」的な作品であるのかど

47) グリフィスは、アメリカの唯一の純粋な印象主義作曲家と呼ばれてきたが、『ショージュ』と題された日本のパントマイムや、彼の最も有名な作品『フビライ・ハンの快楽殿』も作曲している。

うか疑問に思う者さえいた。⁴⁸⁾ しかし、シュトラウス自身はその件について疑念を抱かなかった。彼はオリエンタルでユダヤ的なテーマを基にした現存のオペラには、「真に東洋的な色彩や燃え上がる太陽」が欠落していると見なした。またそのダンスは、強烈な色彩やリズム、無情なクレッシェンド、木琴や木管楽器、タンバリンの際立った使用を伴っていて、このオペラの他の場面にも調和すると確信していた。彼の音詩にも窺えるが、シュトラウスは極端な人格の肖像と同様に、時間や場所の感覚にも拘っていた。

オペラというものは、音楽における表現主義の高尚な一つの例を具現している。劇と同様に音楽においてオペラは、皮肉から野蛮な狂乱に、メランコリックで満たされない活力からのぞき趣味に強い憧れを抱く気持ちに、結ばれない恋を表現する複合的なリズムから残虐な好色や官能的な痴呆状態、性的抑圧の極限に変化しつつ、驚くべき独創性や想像的な直感力を持っている。その音楽は、恐ろしい出来事そのものがカタルシスになる可能性や、固有の恐しさをもつにもかかわらず、悪夢的な特質を有する。その破天荒なオーケストラの音色は、不協和音、機能しないハーモニー、燃え上

がるような色彩や不安を醸し出す無調になびく傾向で満ちている。マーラーは、それを時代の最も偉大な傑作の一つだと述べた。しかしオペラが東洋を描いていると言えるのであろうか。明らかにシュトラウスにとって、聖書や中近東のテーマは、ワイルドが想像力によって瞑想したように、インスピレーションの重要な源泉であった。この組み合わせによって、彼は当時のヨーロッパの文化的、知的、精神病理学的な状態を反映する主要な芸術的傑作を作り出したのである。かなりオリエンタル化された「七つのヴェールのダンス」は、当時の心理的な抑圧と、その表れを分析するための劇的な手法なのである。

要領よくそれを明らかにするのは、フロラン・シュミットの官能的で色彩のある舞台設定が、シュトラウスよりも小規模なオーケストレーションをしているが効果的で、ヴィクトリア朝の抑圧からの肉体的解放を具現するダンスとして特別に企画されたということであろう。シマノフスキーの東洋音楽にもまた、彼自身が北アフリカを訪問した経験に基づく官能主義が浸透している。⁴⁹⁾ しかし東洋の官能主義に対するヴィジョンから、音楽に対する一つの主要な哲学的かつ精神主義的アプローチへ転向

48) Nicholas John(双書の編集者), *Salome/Elektra* (Opera Guide Series, London, 1988), 特にp. 15. 対立的な見解がマイケル・ケネディーによって表明された。例えば、ショルティに指揮されたオペラを録音したデッカのテープの付録として添えられている小冊子の中で述べられている。『サロメ』の上演史の一部は、Alan Jefferson, *The Operas of Richard Strauss in Britain, 1910-63* (London, 1963) の中に見い出すことができる。

49) シマノフスキーは、「オリエンタリスト」的議論の複雑さを反映している。彼は第一次大戦前の年月に北アフリカを訪問して、1914年にはポーランドへ帰った。アラビアやペルシアの文化に夢中になり、ペルシア詩に曲付けをし、イスラム芸術の熱狂的な愛好者となった。しかし、彼が性の逸楽を求める旅行にふけていたのもほぼ間違いない。彼は『狂ったイスラム寺院時報係の歌』と題された作品を、祈祷の時報係りの呼びかけのイントネーションを用いつつ作曲したが、それを冒涇だと思なした者もいた。

したのは、スクリャビンであった。

スクリャビンは崇拜される一方で、けなされもしてきた。極端な人柄で、彼は人生と思想、芸術をその究極まで調和させようと考えた音楽を創作した。もし『サロメ』を作曲したシュトラウスが、世俗的な退廃の典型だとすれば、スクリャビンは、シンクレティズム的な宗教や、神秘で官能的な別世界の実現性によって複雑にされた時代の超絶主義的な野心を反映していると言えよう。彼はブラヴァツキー夫人の神智学や、同世代の一連の哲学に魅せられた。そして、芸術と思想、精神性を統合することによって世界の変革ができる主要な傑作を求めて生涯を送った。徹底して彼は、精神と肉体の官能性を画する一線を曖昧にした。彼の『ピアノ・ソナタ第4番』は、交響曲第4番『法悦の詩』で試みられたようにフランス人のオルガズムの失神についての観念と涅槃、脱物質化に対する希望の双方が表現されるように意図された作品である。交響曲第5番『プロメテウス、火の詩』には、スクリャビン特有の奇妙な13、短7、増9の合成和音が使われているが、法悦から瞑想におよぶムードや、その悪魔的な激しさを伝えるのに有効な4度の音程が配置されている。ロバート・クラフトはスクリャビンのことを「マルチ・メディア的な表現の予言者」と呼んだが、現代になってから照明効果や香りのする雲で『プロメテウス』を演出しようという試みがされるようになった。⁵⁰⁾

スクリャビンは、すべてが哲学であり活動というものがないほど非現実的なオペラ

に専念した。人生の終えんに近づいても彼はなおテキストと音楽が混合するように意図された作品を探求し、その舞台をイギリス(逍遙学派的な人生の終末期に近づいて、彼がイギリスびいきになったとしても奇妙ではないが)、あるいはチベットに設定するつもりであった。彼はインドを訪れようと計画したが、旅行できるようになる前に他界してしまった。恐らく彼の評判が、世間に受けた名士と見なされたり、全く無視されたりと揺れ動いたのも驚くべきではないのであろう。とは言え、彼は現代になってから——ことにピアノ曲が——その神秘でシンクレティズム的な要素が、ロック・ミュージックや様々な種類のカルト運動、新たな前衛劇的な経験に調和するようになって見直された。スクリャビンにとって、東洋は正にキャリアであり、彼の音楽の過激的な要素はすべて、東洋と西洋を哲学・宗教的に応化させようとしたことに根ざしている。

フェルッチョ・ブゾーニは、スクリャビンと共に、根無し草的なコスモポリタニズムを信奉していた。⁵¹⁾ プッチーニのように、ルッカ付近で生まれたブゾーニはイタリアを去って、より急進的に彼の目に映ったドイツへ赴いた。プッチーニがヴェリズモ・オペラのかかなりイタリア的な作曲家であり続けたのに対し、ブゾーニは地理的あるいは民族的差異を認めようとしないうニバーサルな音楽を探求した。彼は自然、形式、手段や進歩の論理が、音楽的表現に統合されるような理論を作り上げようとした。そし

50) Fabian Bowers, *Scriabin: a Biography of the Russian Composer, 1871-1914*, 2 vols. (Tokyo, 1969). クラフトの引用については、第一巻の8頁を参照のこと。Boris de Schloezer, *Scriabin, Artist and Mystic*, trans. N. Slonimsky (New York, 1990) も参照のこと。

51) Anthony Beaumont, *Busoni, the Composer* (London, 1985).

て神秘的体験によって、西洋の直線性の観念から逸脱することが可能になることを望んだ。彼は鐘の音や、それが作り出すことのできる響きの複雑な曖昧模糊とした状態に魅せられ、音楽的インスピレーションと劇的な機会を得るために、ほぼ必然的に東洋に目を向けるようになった。エーレンスレーヤーの『アラジン』(「アララへの賛歌」を含む)のための付随音楽を作り始めたが、完成できなかった。またプッチーニは、プッチーニに先駆けて、アラビアや中国の音色を使ってゴッツィの『トゥーランドット』に曲付けをした。同世代の多くの人々のように、彼はオカルト信奉や精神主義に好奇心をそそられた。そして神秘的な汎神論を抱き、音楽と魔術の劇的な複合物を創造することを夢見た。東洋へ興味をもつと同時に、彼は北米インディアンやユダヤ人、スペインのテーマについても作曲した。(後者に関しては、ビゼーの『カルメン』にちなんだピアノ幻想曲を編曲した。)

プッチーニは、心理的にはプッチーニに劣らず複雑であったが、より現実的な人物でもあった。彼の複雑さは2つの偉大な「オリエンタリスト」的オペラ、『蝶々夫人』(1901-03年に作曲された)や『トゥーランドット』(最終場面が未完成だったが、1920-24年に

作曲された)⁵²⁾で十分に伝えられている。伝記作家のモスコ・カーナーは、洞察力のある一連の作品の中で、プッチーニ自身の心理や作曲方法、大衆文化への対応法、異色の芸術作品を順応させて最も洗練された斬新な音楽を創造する能力をもつという観点から、これらのオペラを分析している。⁵³⁾カーナーは、プッチーニのオペラを、愛のない困難な結婚生活の中で作曲家自身が体験したように、全うできない愛を繰り返し探し求めている作品であると解釈した。折につけプッチーニは、東洋的なテーマには魅力を感じないと公言したが、実際に彼が最初に見たオペラは『アイダ』で、プッチーニはそれを崇拜した。そして彼が『カルメン』を大いに称賛したことも驚くに足りない。生涯のある時期に、彼は仏陀やキップリングの『消えた光』を基にしたオペラを作曲することも考えたほどである。

プッチーニは、『蝶々夫人』の物語をアメリカの劇作家デイヴィッド・ベラスコのメロドラマから知った。実際にはそのドラマは、ジョン・ルーサー・ロングの中編小説に由来するものである。『トゥーランドット』のテーマは、既にプッチーニによって曲付けをされていたが、それはゴッツィの18世紀の劇に基にしている。(シラーはそれを

52) プッチーニの作品は、それ以前のものと比べると著しく「オリエンタリスト」的である。オッフェンバックの中国のオペレッタ『馬鹿騒ぎ』(1855年)は、その音楽に関しては全く「オリエンタリスト」的ではない。ギルバートとサリヴァンの『ミカド』(1885年)には、純粋な日本の歌曲の断片と、ペンタトニックな趣が浸透している。レハールの後期の『微笑みの土地』(1929年)では、ヴァイキング社の『オペラ案内』の著者が述べているように、「中国的なものはメランコリックな叙情性に取って代えられている」。サリヴァンのかなり「オリエンタリスト」的な筋書きをもつ『ペルシアのバラ』、または話し家と奴隷(ギルバートとの合作ではない)も参照のこと。確かに、オペレッタはおそらくサイード的な意味で、その他のほとんどの様式よりも「オリエンタリズム」であると批判されよう。しかし、ステレオタイプ的なものは、明らかに自国の社会に当てはめようとしている風刺によって、曖昧にされている。

53) Mosco Carner, *Puccini, a Critical Biography* (London, 1958); Mosco Carner (ed.), new edition of Giuseppe Adami (ed.), *Letters of Puccini* (London, 1974); Nicholas John (series editor), *Turandot* (Opera Guide Series, London, 1984), 本書の19〜34頁にカーナーの論説が記載されている。 *Madam Butterfly* (Opera Guide Series, London, 1980).

ドイツ語に訳した。)その雰囲気は恐らく、プッチーニがロンドンで見学したミュジカルの『チュー・チン・チョウ』や『ミスター・ウー』の影響を受けたものであろう。後に『トゥーランドット』で試みられたように、彼は適切な音楽と効果を探求した情熱的な年代の貢献者となった。『蝶々夫人』のために、彼は7つの日本の旋律を使用した。その中にはイタリア駐在の日本大使の妻、大山夫人に送られた数曲が含まれている。当時、数多くの出版物には日本のメロディーが含まれるようになり、メサジェはロティの『お菊さん』に曲付けをするために、その中のいくつかを使用した。⁵⁴⁾ もし『蝶々夫人』(1901-03年に作曲された)が世紀末的な不安や、帝国主義の主要なテーマに伴う道徳的な崩壊、性的神経症の感覚をある程度反映しているとしたなら、それは正に傷つけられたヒロインに対する同情や、アメリカ人の海軍士官が思いがけず彼女を拒絶することへの反感を喚起する。さらに、このオペラでは生粋の日本の音楽的伝統、全音階、トライトーン、ペダル音(和声の変化時に長く響く音)やオスティナート(一定の音を反復するバス歌手)が用いられている。

プッチーニは、最後の作品『トゥーランドット』で、さらに純粋性を探求してそれを深めていった。彼は8つの生粋の中国の旋律を使い(そのうちの3つはパントックが既に1898年に出版していた)。その音楽は強度にペンタトニックで、多くの不協和音や複調

性、ヘテロフォニー、高度で複合リズム的なパターンを伴っている。『トゥーランドット』は、特に叙情的な小節では、本質的には西洋風に保たれた一方で、複雑な響きやリズムを伴う器乐的な異国趣味という点で、著しくシンクレティズム的な試みであることが明らかである。カーナーが的確に論じたように、エキゾチックな環境は、プッチーニの最も解放的で斬新な音楽にインスピレーションを授けたように思われる。⁵⁵⁾ プッチーニの亡き後、『トゥーランドット』を完成させたアルファード自身が、『シャクンタラーの物語』と題されたオペラを作曲したことを見出すのは面白い。

プッチーニは、確かに自分のオペラ用に純粋なものを混合しようと、民族音楽的な活動に幾分なりとも没頭していた。ちなみに、大戦間までには、民族音楽学の研究は既に開花していた。ベアラ・バルトークは、何千ものハンガリー、ルーマニア、スロバキア等の民謡を集めたばかりではなく、北アフリカのビスクラを訪問したりもした。バレエ曲『中国の不思議な役人』で、彼はエキゾチックな効果を出すために、4分音やテンポの遅い弦楽器のグリッサンドを用いたり、無調音楽に取り組んだりもした。第一次大戦後、パウル・ヒンデミットはビルマの操り人形劇『ヌシュ・ヌシ』を基にした音楽を作曲した。これら以外にも、斬新なアイディアを放出する手段として、東洋的な効果やその地理的な場所を探求した作曲家は数多くいた。

54) 同年代のもう一つの「日本の」オペラには、1898年のマスカーニ作の『イリス』がある。この作品はプッチーニのインスピレーションが全く欠けたヴェリズモ・オペラと、異色の芸術作品の耳ざわりな混ぜ物が含まれている。

55) Carner, Puccini, pp. 368-9.

イギリスの作曲家たちと 20世紀の「オリエンタリズム」

この章のテーマの一つは、作曲家が一つの民族的な様式を探索するのにどの程度、民謡や異色の芸術作品を巡ったかであった。このことは、イギリス音楽のルネッサンスの主な人物の何人かについても当てはまる。彼らの中には、民謡を集めることを心がけた者もいた。またトーマス・ビーチャム卿の機知に富む評言のように、大英帝国が傾いて行くにつれ、ケルトの復興は高まりつつあった。さらにイギリスの支配が相変わらず優勢かのように見えた東洋に期待する者もあったし、これらを混合したような立場の作曲家もいたが、ヴォーン・ウィリアムズはその行進をイギリスの田舎の牧歌の方向へ戻した。「行進」というのは、適切な言葉である。なぜなら、これらの作曲家の多くはよく散策し、イギリスの風景や村の生活が永遠に消える直前に、それらをゆっくりと味わい、男性のグループだけで休暇を過ごしたので。

グランヴィル・バントックはエキゾチックなものと、ケルトに二元的に魅惑された最高の例である。彼の娘が述べたように、バントックの家はまさに、日本の複製画や箱、キャビネット、銅像、社、皿を含む東洋の宝を保管する倉庫であった。⁵⁶⁾ 彼と彼の妻は、リバティーのオリエンタリアからの品物で自分たちの家を飾った。バントックは時に東洋の衣装を纏っていた。(ちなみに、ブゾーニは仏像を身の回りに置き、ス

クリャビンはお気に入りの中国の小立像を持っていた。) 彼はまた挿し絵入りの『ルバイヤート』のペルシア語の原稿や、エドウィン・アーノルドが翻訳したペルシア詩、その他の言語の詩の訳書等のような「オリエンタリスト」的作品も収集していた。バントックはアラビア語やペルシア語を習い、彼の息子は東洋言語の大家になった。そして晩年、彼は極東を広く旅した。

しかしバントックは、自らのスコットランドの家系にも引かれ、スコットランド高地を歩き回った。ヘブリディーズやケルトの交響曲、その他の多くのケルト的な作品に加えて、バントックは膨大な「オリエンタリスト」的音楽を作曲した。その中には、『4つの中国の風景』、『極東にて』、『火を崇拜する民』(ムーアの『ララ・ルーク』にちなんだ作品であるが、バントックは後にブラス・バンドのための『オリエンタル狂詩曲』とピアノのための『ララ・ルーク』を作曲した際にもムーアの原作を顧みた)、一幕もののオペラ『イランの真珠』、第一次大戦前にたいそう人気を集めた独唱者、合唱、オーケストラのための大規模な作品『オマル・ハイヤーム』、『ハーフィズの5つのガザル』、『フビライ・ハン』や、友人のクランマー・ビングによる翻訳にちなんだ多くの中国の歌曲等が含まれる。バントックの興味は、その他の芸術的情熱ばかりではなく、左翼の政治的共感や(彼は労働者の行進曲を作曲している)、個人主義・人間中心的な西洋世界を不十分だとする感覚にも関連している。そんなバントックが、ヴォーン・ウィリアムズや、彼の郷愁的な牧歌主義を

56) Myrrha Bantock, *Granville Bantock: a Personal Portrait* (London, 1972), p. 31 and *passim*.

全く「面白くもない」と見なしたのも驚くに足りないであろう。⁵⁷⁾ 明らかに「面白い」のは、外交官で社交界の名士、才人でもある特異な作曲家のバーナズ卿であろう。彼もそれとなく効果的に嗜好をパロディー化しつつ、膨大な量の「オリエンタリスト」的音楽を作曲した。

グスタフ・ホルストのオリエントへの興味は、ストラドリングとヒューズによって一時的な気まぐれにすぎないとして叙述された。⁵⁸⁾ これは単に理解できない故に、「オリエンタリスト」的正典すべてに対して、多くの民族音楽学者がとるアプローチを反映している。実際には、ホルストの東洋への興味は、彼の人生哲学の中心をなすばかりではなく、第一次大戦後の年代に移った後にも、彼の音楽言語に影響を与えたのである。ホルストの継母は神智学者であった。⁵⁹⁾ 彼はケムズコット・ハウスのハマスミス社会主義者会に加わった。そこでホルストは、ウィリアム・モリスやジョージ・バーナード・ショウと出会い、ハマスミス社会主義者合唱団を指揮し、一同の健全なサイクリングのような屋外活動にも参加した。彼はヒンドゥーのダルマ説を信じ、1926年のゼネストの年代に至ってもその説に固執していると、ヴォーン・ウィリアムズに宛てた手紙の中で公言している。ヴォーン・ウィリアムズは、「ホルストの音楽に際立った特質を与えているのは、幻想家と現実主義者の混合物である」こと

を認識していた。

ホルストはフリードリッヒ・マックス・ミラーの音楽の虜となり、サンسكريット語を研究する決心をした。彼の3幕もののオペラ『シータ』は、大規模な作品でホルスト自身が、「ワーグナー風の良き大騒ぎ」と呼んだもので満ちている。それは精霊や悪魔、神々、生きとし生ける者が溢れたヒンドゥーの叙事詩『ラーマヤナ』を基にしているが、上演されることはなかった。『リグ・ヴェーダからの合唱賛歌』では、彼が自ら翻訳した原作の雰囲気や、哲学にふさわしいと考えた音色の価値を探求していることが理解される。また2番目のオペラの『サーヴィトリ』では、ワーグナーの影響から逃れて、別の極端な手法に転向したことが窺える。このオペラは驚くべき業績と見なされてきた。それは同時代に作曲されたもう少し仰々しい音楽のいくつかと著しく対照的で、簡素で暗い感じはするが、忘れない美しさをもち、また複調的な対位法が際立つ作品である。このオペラでは、『マハーバーラタ』からの挿話に曲付けがされ、最も舞台演出が簡潔でメゾソプラノのサーヴィトリの役割が中心である3つの場面のみで構成され、愛が死に勝利することが物語られている。それはレパートリーの内に収まったオペラで、ジャネット・ベーカーの声にふさわしい完璧な演出であった。

『サーヴィトリ』の後、ホルストは『リ

57) Bantock, *Bantock*, pp. 125–6. ユージン・ゴッセンズは、バントックがオーケストラの色彩を十分に利用して、国民楽派を創造する手助けをしたと見なしている。p. 99. オリエンタルな興味と色彩への関心は相伴うものであった。

58) Stradling and Hughes, *Musical Renaissance*, p. 115.

59) ホルストに関しては、Imogen Holst, *Gustav Holst* (London, 1983), Michael Short, *Gustav Holst: the Man and His Music* (Oxford, 1990), Michael Short (ed.), *Gustav Holst: Letters to W. G. Whittaker* (Glasgow, 1974), および『ニュー・グローブ世界音楽大事典』のホルストについての優れた記述を参照のこと。

グ・ヴェーダ』からのもう一つの合唱賛歌の作曲に復帰し、その曲は『オマル・ハイヤーム』のように、当時のアマチュア合唱団の人気を集め、指揮者仲間の何人かによって擁護された。⁶⁰⁾ 1908年のアルジェリアでの休暇が刺激となって、彼は2つの舞踏曲とかなり独創的な終曲からなる東洋の組曲『ベニ・モラ』を作曲した。この終曲「ウレド・ナイルの街」は4つの旋律のモチーフが特徴的であるが、それは街頭で楽人が行列をなして何度も演奏していたもので、彼はその旋律を耳にしていた。この終曲の部分は163回程繰り返され、驚くほど様々に異なった音楽と混じり合い、メロディーや調、リズムによって万華鏡的な印象を与えつつ、驚異的な催眠術的效果を奏している。

戦後ホルストがほとんど東洋的な源泉に復帰しなかったのは真実であるが、東洋や北アフリカへの興味が、彼の他の作品に浸透している顕著な音楽的音色を生み出すのに役立ったことは疑う余地もない。サンスクリット文学は、彼に最初ワグナーの世界を模倣をさせ、その後に全くその世界から逃避するように導いた。サンスクリットの作品や『リグ・ヴェーダからの合唱賛歌』は、彼の他の全作品に影響を与えることになった。彼の最も有名な作品『惑星』を注意深く聴くと、特に木管楽器や金管楽器、打楽器の使い方に関して、作者がオーケストレーションやリズムに、「オリエンタリスト」的な試みをして持続的な効果を出して

いることが感じられる。ホルストの東洋への興味は、決して一時的な気まぐれではなく、束縛から解放される源泉であった。

大戦間の年代には、「オリエンタリズム」への音楽的関心は、さらに民族音楽学の方へ向かって行った。ディーリアスの『ハッサン』は、雰囲気的にエキゾチックな色付けの西洋的解釈が、相変わらず求められていた典型だと言えよう。それは1921年にロンドンで上演予定だったジェームズ・エルロイ・フレッカーの劇の付随音楽として考案され、(結局、最初の上演は1923年にドイツで催されたが)、著しく独創的なその合唱と幕間劇には、ディーリアスの最も素晴らしい作品のいくつかが含まれていると言われてきた。しかし、我々はジョン・フォールズに伴われて、シンクレティズムの全く新たな時代に入る。フォールズ(1880-1939年)は注目すべき人物であるが、死後50年以上もたった現在になって、ようやく再発見されている。彼はケルトへの興味と、劇場のための付随音楽を喜んで作曲しようという気持ち、とりわけ遠い過去あるいはエキゾチックな現在を探索して新たな音楽を求めようという気持ち、を結合した。この範囲は、彼の『ケルトの悲歌』、『ヘラス』、古典的なギリシアの旋法を有効にした『古代ギリシアの組曲』、インドの『3つのマントラ』、バーナード・ショーの『聖女ジャンヌ・ダーク』のための付随音楽にまたがって示されている。⁶²⁾

60) ホルストがニューカッスル合唱団の指揮者に宛てた手紙は、彼の『リグ・ヴェーダからの合唱賛歌』の人気を例証している。彼の『二つの東洋の絵画』は、サンスクリット詩に基づいた作品であるが、雰囲気を出すハーブの曲や女性の声部のための絶妙な声音が含まれ、今でも時には演奏されている。

61) 『ニュー・グローブ世界音楽大事典』のディーリアスについての記述にある。

62) Malcolm MacDonald, *John Foulds* (Rickmansworth, 1975). フォールズに関する『ニュー・グローブ世界音楽大事典』の記述を参照のこと。

フォールズは、主要な神智学者のアニー・ベザントを理解しインド音楽のエキスパートでもあった二番目の妻モード・マッカーシーの影響で、神智学や神秘主義、インド音楽への興味を深めて行った。フォールズは初期に微分音を試み、1920年代にはインドからインスピレーションを受けた作品に取り組んでいたが、彼のシンクレティズム的な野心は、1935年にカルカッタの全インド・ラジオのインド音楽理事になった時に大きくなった。彼はインドの観念を西洋の音楽に転移させようとしたばかりではなく、西洋の記譜法やシンクレティズム的な考え方を、伝統的なインドの演奏家に紹介しようとした。『3つのマントラ』は、消失してしまった彼のサンスクリットのオペラ『アヴァターラ』の序奏に残っている。1928年に、名高い東洋芸術史家のE. B. ハヴェルは、ある手紙の中で「フォールズはシュリ・クリシュナをテーマにしたグランド・オペラに取り組んでいる」と述べた。フォールズの伝記作家のマルコム・マグドナルドは、『3つのマントラ』が音楽で象徴しているものについて以下のように記している：

果てしなく繰り返される決まり文句は……精神的または神秘的な状態を導くために使われ、それぞれの状態は特異な音響の震動速度として感じられる。フォールズのオーケストラ的な『マントラ』は、様々な方法で永遠の(しかし永遠に変化する)繰り返しという観念を利用し、小さな

基本組織に変化の起きる複雑できらめくような過程を構築している。それは対照的なテーマを通して表現されるより大きな構造を伝えている。3つの楽章がすべて完全4度あるいは増4度の連鎖や、あるメロディーの題材を優先させている(しかしそれぞれの章は、根本的に異なる様相を描出している)ので、それらは印象的で有機的なシンフォニーに似た統一性を有している……この「なだめようのない」音楽は、巨人のような運動エネルギーを生み、フォールズはその上に、ぞくぞくするようなリズムの多い複雑なものを構築している。⁶³⁾

フォールズは『インドの組曲』も作曲したが、他の作品は、彼がカルカッタで1939年にコレラで死亡した時に、消失してしまった。

フォールズが他界した同じ年に、ベンジャミン・ブリテンは、アメリカの作曲家コラン・マクフィーによってガムランの音楽を紹介された。マクフィーは1931年から1939年の間の様々な時期にバリ島に住み、ガムランの有名な奏者を研究していた。⁶⁴⁾ マクフィーとブリテンは、後にバリの儀式用音楽の2つのピアノのための編曲を録音した。1955年には、ブリテンとピアーズが中近東、南アジア、極東方面の世界旅行に出発した。タイやバリ島もその旅程の中に含まれていて、ブリテンは、グスタフ・ホルストの娘のイモーゼン・ホルストに「とうとう私はその技法を理解したが、それはシェーンベルグのように複雑だ」と興奮

63) これは、フォールズ作曲『3つのマントラ』のリリータのレコード(ロンドン・フィルハーモニー・オーケストラ、バリー・ワーズワース指揮)に付属していたメモからの引用である。

64) コラン・マクフィー(1900-64)はガムランを基にした多くの作品を作曲している。その中には『タブー・タブハン』(1944)や『2台のピアノのためのバリの儀式用音楽』(1940)が含まれる。『タブー・タブハン』の中で、彼は西洋の楽器とバリのゴングを組み合わせた。『バリの家』には、彼のバリのガムラン「クラブ」についての研究と、バリ島の芸術・社会生活とそのクラブとの関係についての感動的な記述が含まれている。彼の主要な著作は『バリの音楽』(New York, 1966)である。

して手紙に書いた。⁶⁵⁾ 通例はヨーロッパの博覧会で耳にするガムランが、ドビュッシー、『マザー・グース組曲』を作曲したラヴェル、プーランクやその他の作曲家らに影響を与えたように、ブリテンの音楽言語は、少なくともこの旅行やその他の東洋音楽の経験によって(日本の能の劇を伴奏するような音楽を耳にして)発展した。

ガムランの色彩やリズムは、ブリテンの長いバレエ音楽『パゴダの王子』(特に第2幕)に散りばめられている。この曲の中で彼は色彩が感動を呼び起こす音楽や、ピーター・エヴァンスが呼んだように、まばゆく耳障りな装飾に満ちた豊かなダイエットを創作した。⁶⁶⁾ 『パゴダの王子』の偉大さに関しては、ブリテンを解釈する人々の間にいくつかの論議を呼んだが、東洋の経験がブリテンの音楽すべてに、即ち『カーリュ・リバー』ばかりではなく、後に作曲されたオペラにも響き渡っていることは疑う余地もない。ホルストの場合と同様、その音楽は純粋な「オリエンタリスト」の原典から進展しているが、東洋との感動的な接触を避けているわけではない。興味深いことに、ブリテンは『戦争レクイエム』にガムランも使用した。この曲では、木琴、古代式のシンバルや音楽用の鐘を含むエキゾチックな器楽編成で、音楽の楽園が創造されている。

マイケル・ティペットの音楽は、それほど基本的には影響を受けてはいないが、彼もまた特に『三重協奏曲』のゆるやかな楽章に関して、ガムランの魅力から逃れること

は不可能だったと認めた。実際にガムランは、常套的な効果をもたらすものとなっていた。アメリカのジョン・ケイジは『ソナタとインターラード』の中で、ガムランのオーケストラの効果をプリペアド・ピアノによって作り出している。現在では、ストラッチクライド・ガムラン演奏家と呼ばれるグループがあり、エレイン・アグニューは『海を越えてジャワへ』を作曲している。ガムランには、様々な種類があるが、時々それは、学校の音楽や教師の研修のために使われている。⁶⁷⁾

以上で取り上げた「オリエンタリスト」的な歌曲の他にも、このように東洋の様々な音楽的伝統を時に変化させた効果を経験した作曲家の数は、1920年代のドイツで東洋音楽の研究をしたアメリカ人のヘンリー・ハウエルから(彼はインドやインドネシア出身の音楽家から教示を受けたが)、ラヴィ・シャンカールと共に仕事をしたフィリップ・グラス、あるいはメルボルンのチャイナ・タウンで中国音楽を聞いて、『東洋の間奏曲』やその他の作品にその音楽観を紹介したオーストラリア人のパーシー・グレインジャーから、インドのラーガによってヴァイオリン・コンサートを開いたロナルド・スティーブンソンに至る様に、無数に近い。今や多くのアジアの作曲家が同様に、シンクレティズム的な様式で仕事に取り組んでいる。その中には、西洋で称賛されている武満徹や、インドの素材や音楽観を西洋の音楽にもたらしたナレッ

65) Michael Kennedy, *Britten* (London, 1981), p. 71. このブリテンの東洋への関心についての議論は、ケネディーの説や、ピーター・エヴァンスの音楽学的により詳細な *The Music of Benjamin Britten* (London, 1979) に依拠している。

66) 『パゴダの王子』に関するエヴァンスの議論については、*Music of Britain*, pp. 223–35を参照。

67) ランカスター大学の教員養成学部には、音楽教師の訓練に用いるガムランが一組ある。

シュ・ソハールのような知名度の低い人物が含まれる。

しかし、このような作品は、どれも結果として純粋な民族音楽学の様式を構成してはいない。1994年4月のBBCラジオのインタビューで、エドワード・サイードは、作曲家が、作家の様に、20世紀の大戦間の年代までに、東洋についての一枚岩的な言説を作り上げたとのめかしている。そしてバルトークのような音楽家たちは、真実のパートナーとして東洋を取り扱い始め、それから各々の音楽的伝統は平等を原則に、お互いに取り組むことができたという。このようなホイッグ党的なアプローチは納得できるものではない。現代に関するものも含めて、これまでに上げてきた例のすべてが、音楽は混血的な様式を有しているということを示している。つまり、異なる株を異なる量で接ぎ、しかも、うまく調和を保った接木のようなものであるということを表明している。勿論、20世紀にはより高度に発展したシンクレティズムの様式が現れたが、そのために従来の東洋の影響が、バルトークらの全盛時代に幾分なりともより急進的ではなかったという説を覆す必要はない。「世界音楽」という言葉が大衆音楽の全領域で重要な勢力をもつようになったので、音楽伝統の多様性に、我々はよりいっそう敏感になってきた。とはいえ、それは現代の業績のほうが、「長い19世紀」から1914年にかけて作曲家に与えたエキゾチックな影響力よりも、より急進的であるということではない。ビゼーとプッチーニの両方の主要な評者らが、二人は異色の芸術作品を自らの音楽に組み込んで、最も斬新な音声を完成したと見なしているという例をあげることは重要であろう。

まず大切なことは、音楽における東洋への執心は継続的なものであり、常に急進主義の新たな波、美しいインヴェンションの創造、器楽的な色彩やリズムの複雑さの新たな探求を表現してきたことを認識することである。この東洋への幾度となく繰り返されたアピールは、いかなる時も一枚岩ではなかったし、反動的になったこともめったになかった。その段階は、西洋の帝国主義の勃興と歩調の一致したものでなかったが、19世紀後半と20世紀初頭の帝国主義の絶頂期には、実は、そのアピールも、美術やデザインの場合と同様、最も急進的な段階に達していた。オリエンタリズムを追求した人々は、帝国主義の同調者らしいと思われつつも、芸術の世界においては革命的であったし、彼らはエルガーと言うよりはむしろホルストであり、ヴォーン・ウィリアムズと言うよりはフォールズであったと言うべきであろう。「オリエンタリズム」は「選ばなくてはならない絡み合い」を探求する人々に、一つの反復的な魅力（民謡やエキゾチックな音楽の別の様式と共に）を提供した。20世紀初めからシンクレティズム的な様式は、雰囲気や色彩ばかりではなく、東洋の哲学や精神性の何がしかを組み入れつつ、より包括的なモードとなった。以前の反応と同程度に、それは西洋的な認識でろ過されたものではあったが、新たに出現した言語を芸術的に体験したことを無効にはしていない。

このように、トルコ、アラビア人の土地、コーカサス地方、ロシア領中央アジア、インド、中国、日本と続く東洋の多様性は各々の年代において、伝統にかなったものを打破するのに必要な脱構築的な要素を発見する機会を与えた。各々の脱構築の過程

で、もちろん西洋的ではあるが、新しいメロディーやリズムの経験によって、多少なりとも変形させられた一つの発達した様式が出現した。もし東洋が西洋の合理性に対して想像性を表すなら、音楽においてそれは新たな美しい旋律、異なる調の体系、たいそう複雑で斬新なリズムや際立つ器楽の色彩を提供したと言えよう。20世紀が進むにつれ、ジャズやその他の黒人音楽の力強いリズムや即興的な様式は、同様の役割を果たすこととなった。

それはさておき、音楽とその他の芸術との関係は複雑である。音楽に筋書きやテキストを伴奏させようとする場合には、既に基盤を固められた文学的進展を促そうとする傾向がはっきりと表れる。しかしもしテキストがオリエンタリズムに対して遅い対応を表しているとしたなら、テキストを曲付けしている音楽は、東洋の新たに発見された様式に対応しているように思われる。また筋書きとテキストが度々、東洋への文学的アプローチの本質主義の要素を提示している場合は、性格描写を繰り広げたり実証することによる音楽の急進的な特徴は(ことに最も偉大な作品群において)、往々にして風刺によってステレオタイプなイメージを曖昧にしたり、音楽を普遍化することによってそれを変化させてしまったということになる。この種の効果は、モーツァルト、ヴェルディ、ビゼー、プッチーニやその他の多くの作曲家の作品に窺える。時に、新たな結びつきは劇場を刷新する刺激にもなった。さら民謡やエキゾチックな要素に対するアピールは、例えば、ドイツの影響から逃れようと奮闘したフランスに、また西ヨーロッパに抵抗し、際立つ声——ユーラシア的なものの創造を模索しつつ、

自らの独立した芸術的な伝統を得ようとしたロシアに、さらに民族的様式を見い出そうとしたイギリスに、画一性から脱する主要な道程を提示した。最も保守的な作曲家でさえ、——サン・サーンスが真っ先に思い浮かぶが——この探求に参加し、その結果として独自の斬新な様式へのアプローチを発見できたのである。

このように、折衷主義は悪徳というよりもむしろ美德となった。それは周辺とか、常に一時的な流行への反応、構成上の意味はない付加的な装飾として放棄されることもなかった。多くの作曲家らは「オリエンタリスト」のテーマに触れただけであったが、その他の者は深い興味を抱いてそれを追求していった。そのテーマを生涯の専門分野にしたのは、ごく少数の作曲家だけであった。しかしいずれの場合もそれは、彼らの芸術の発展上、意義の深いテーマであった。無論、中には「オリエンタリズム」のテーマにほとんど触発されず、斬新なアイデアを他の方面に見い出した作曲家もあった。しかし、「オリエンタリズム」が、民謡やエキゾチックなインスピレーションの源泉を広く探求する範囲内で(その中でもスペインやスコットランドが両方とも浮き彫りにされているが)、一つの要素と見なされ、それが民族的様式に寄与するのに役立つたというのがこの章の中心的議論である。故に、ロシア、フランス、イギリスの作曲家らは、種々雑多にインスピレーションの源泉をむさぼったことになる。もしドイツ人がこの分野に(今だに積極的ではあるが)比較的熱意が欠けたように思われるなら、それは彼らの優位が確立していて、文化的な自負心がより偉大であるからである。しかし、多くの作曲家に関して、彼ら

の音楽に漂っている「オリエンタリスト」的影響、つまり東洋との接触に由来する色彩のある沈泥の連なりを鑑定することは可能である。18世紀のオーケストラの音色と、そのリズムの潜在力に対するトルコの貢献

から、20世紀のホルスト、ブリテン、メシアンの探求に至るまで、東洋の影響が西洋音楽の発展に寄与してきたということは、およそ無視できないのである。