

原 著

高齢期における芸術創造の特性について

On the characteristics of creative power of the elderly artists

古瀬 徳雄

要約：幾多の作曲家が〈アヴェ・マリア〉を作曲している。ヴェルディ（1813～1901）もその一人である。彼の《アヴェ・マリア》は高齢期の76歳の作品であり、雑誌に投稿された謎の音階に基づいた定旋律で創られている。その後、オペラの大作《ファルスタッフ》を作曲し、82歳の彼は宗教的作品《スタバート・マーテル》《テ・デウム》を完成させ、《聖歌4篇》として世に発表する。一般的には、超高齢期には枯淡の境地に入る場合も多いが、彼は落日の太陽のごとく燃え続けている。さらに造形・絵画の巨匠達にも、高齢期になって、絶妙な作品を開拓した創作家たちが存在することも判明した。そこで音楽界と美術界の高齢期における作品を抽出し、対比させ、芸術創造の特徴や共通点を考察すると、「滑稽性」「肥満性」「グループ性」「宗教性」を捉えることが考えられた。

Key Words：滑稽性、肥満性、グループ性、宗教性

はじめに

イタリアの画家のティツィアーノ（1490～1576）は86歳で、ミケランジェロ（1475～1564）は89歳でもまだ手を止めなかった。日本の浮世絵の大家、葛飾北斎（1760～1849）もその一人であり、双幅の〈虎図（雨中の虎）〉と最近発見された〈龍図〉等を死の年に描いた。イタリアの作曲家モンテヴェルディ（1567～1643）は〈ポッペアの戴冠〉を75歳で書き、ヴェルディは《ファルスタッフ》《スタバート・マーテル》《テ・デウム》を完成させ境地を極め、20世紀に伸ばす。このことに着目し、まず造形・絵画芸術家の高齢期における作品の特性を探求することにより、現われてきた4つの特性を視点として、ヴェルディの77歳の作品《ファルスタッフ》とその後の《4つの聖歌》およびR・シュトラウス（1864～1949）の84歳の作品《4つの最後の歌》と共通点を見出だしていく。また作曲家ヴェルディの独自の特性も浮き彫りにしていく。

I 造形・絵画芸術家の高齢期における作品の特性

（1）顔輝（生没年未詳9世紀）

彼の作品に、「寒山拾得図」がある。寒山と拾得は唐

の憲宗帝の頃の道士で、右に寒山、左に拾得が配置され、粗末な衣服を太い線と細い線でメリハリを巧みにつけ、さらに影を施し立体感のある描き方である。二人とも口が大きく弓なりに開き、大きな目の目尻を下げ、笑いを強調する。その笑いは、双幅で描かれることによって、人を誘い込むような快笑と、人の右往左往を嘲笑するような余裕から発した自然な微笑み、また支配関係から離脱した囚われのない笑いなどを、互いに響かせている。

（2）円空（1632～95）

生涯に12万體造像したと伝えられ、そのうち5千体が現在確認されている。いずれも手先から台座まで一木から彫り出す、素朴な造形である。鼻を微細に立体的に彫るものから、左右の目と眉、鼻下と口に横線を彫るだけの簡略なものまで幅広く、それぞれに笑いの表情が見出せ、晩年作には横の陰刻線だけで微笑を表現するものが目立ち、その簡素な造形の微笑は、大陸伝来の崇高な仏像とは異なり、埴輪のアルカイックスマイルに通じる太古からの微笑であり、極めて人間的な存在として捉えられている。

（3）白隠（1685～1768）

臨済宗中興の祖として60歳を過ぎて書画に親しむ。宗

教者たちは笑いを目的ではなく手段として、福と富、長寿に結びつけ、福神の画像とした。白隠は禅の本質を分かりやすく、親しみやすく、またユーモアを包みながら画に盛り込み、布袋を画題として好んだ。袋の上で坐禅するもの、船に乗って月見をするもの、茶を点てるもの、福祿寿と蹴鞠をするもの、様々なヴァリエーションをメタボの布袋で描いている。晩年の82歳で描いた「布袋図」の上部には、「若ひ者共や 何を云ふてもな 隻手の音を きかねば皆たわ 事の皮だぞよ さる所の 八十二才のおやぢ⁽¹⁾」と画布から読み取れる。

(4) 木喰 (1718~1810)

自らの内なる仏を造形に表現し、宗教者としては無名の聖であった。彼の彫った彫像の背面に記した銘文、旅先に携えた納経帳や宿帳、故郷で綴った自伝的記述など、遺された多くの資料によって、生涯の概略を知ることができる。享保3年に生まれた木喰は56歳で日本回国に出立、83歳で達成、還暦を過ぎてから仏像を彫り始めて、80歳で千体仏造像を発願、90歳で達成している。しかも、五穀を食さぬ木食戒を守っての超人的な偉業である。

寛政12年、83歳の頃、遠江で自身像を彫った頃から、目尻を下げ、頬を膨らませて穏やかに笑みにスタイルが確立してくる。微笑仏の初例は、駿河の岡部町十輪寺での子安地藏と思われる。背面の墨書に「命百万歳 父母ボダイ」が見え、途方もない数字の真意は明らかではないが、長寿を意味する同種の語は、以後の彫像にみられる。木喰の発見者柳宗悦の盟友の河井寛次郎が所蔵している神像にも笑うものが多いが、最晩年の作、玉津島大明神像も、屈託のないにこやかな微笑みを浮かべているが、長い修行の果てに木喰がたどり着いた境地が、晴れやかなものであったと見て取ることができる。それはまた何らかの宗教的啓示を受け、それが穏やかな微笑となって現れたのかもしれない。

(5) 葛飾北斎 (1760~1849)

最近の出来事として「龍虎」の図が、再会に至った経緯を述べる。平成17年8月太田記念美術館が開館25周年を記念して、海外として初めてパリのギメ東洋美術館で「同館所蔵大浮世絵名品展」が開催された。この直前に交換展としてギメ美術館の浮世絵を世界で初めて日本で一堂に公開することが快諾され、出品作品の選定に副館長の太田生慈が渡仏した。ジュリー館長によって大切そ

うに一幅の掛け軸が運ばれ、収蔵庫の片隅の壁に掛けられた。それが「龍図」である。太田は振り向いた途端、衝撃に息をのむ。そして筆者は、2007年4月29日大阪市立美術館で実物を見ることになる。画面は群青を用い、暗黒の天上から出現した龍は、リアルで強烈な迫力があり、底知れぬ暗闇の中に目を凝らせば、周りには渦巻く気流までも描きこみ、北斎独特の想像世界が繰り広げられ、90歳に近い作品であることに、衰えを知らない北斎の画力の気迫を看取させる渾身の力作と言える神秘的な「龍図」である。展覧会では、太田記念館蔵の「虎図（雨中の虎）」と隣接して展示された。それもそのはず、「龍図」の発見により「虎図」と対比検討され、両幅が双幅である結論に達したのである。理由として(1)制作年が北斎の没した1849年であること。(2)落款印影が「九十老人卅筆印=百」と、印色や墨色の濃度の一致(3)「龍図」「虎図」がほぼ同寸の紙本であることが挙げられる。「虎図」の虎の飛び出た両眼の上向視線はまさしく、「龍図」の龍の見下した下向視線と一致し、火花を散らしており北斎の絶筆に限りなく近い時期の傑作であり、最後に到達した芸術境地を顕著に示した最も重要な肉筆作品となっている。また北斎81歳には双幅の「仲国と小督図」があり、双幅の「龍図」「虎図」と、さらに没する年の1849年には、もう一つの双幅「漁樵図」があり、計4幅に取り組んでいたことになる。

(6) 南天棒 (1839~1925)

禅画の定番の達磨を描いている。先行する作例の踏襲に終わる禅僧が多い中、「達磨図」(1917)では不識(しらず)という大書から衣紋に続くあたりの濃墨飛び散る筆致と、薄墨の細線が描き出すコミカルな表情の極端な対照が新しい。まん丸な目とダルマのまる顔の輪郭の曲線とが呼応し、既存の枠を超えている。また85~86歳の時に描いた、托鉢にやって来る僧と帰って行く僧の列をペアで描いた「雲水托鉢図」も、宇宙人を思わせるコミカルで肥満のキャラクターで、見る者の微笑みを誘う。対幅の左には「八十六翁」とあり、右の一幅は「八十五翁」とあり、没する前年と前々年の制作である。

(7) 病草紙 (作者不詳12世紀頃)

鎌倉時代の六道絵の一種である病草紙には、美食大食を重ね、歩くのも困難で付き添いの女性に助けられ、汗を流して歩く女性が描かれている。生老病死の四苦のう

ち、病の苦しみを取り上げ、人々を教化するために描かれているが、「肥満性」の絵画として最も古いものと考えられる。詞書には次のように書かれている。

「ちかごろ、七条わたりにかしあげする女あり。いゑとみ、食ゆたかなるがゆへに、身こえ、しゝあまりて、行歩たやすからず。まかたちのおんな、あひたすくといへども、あせをながしてあえたく、とてもかくてもくるしみつきぬものなり⁽²⁾」

今から800年以上前に現代の生活習慣病につながる美食生活をしている人がすでに存在していたことがわかる。

これら美術界の巨匠達の作品群から、高齢期における創造の特徴となる性質として微笑、笑いから「滑稽性」、布袋、達磨から「肥満性」、双幅のペアから「グループ性」「宗教性」を取り出す。前者の2つの性質から、ヴェルディの《ファルスタッフ》を、後者から最晩年の作品《4つの聖歌》を取り上げる。また長寿の作曲家R・シュトラウス（1864～1949）が没前年に作曲し、タイトルの数字とも一致する《4つの最後の歌》を対比させる。ヴェルディの60年間の作曲活動において26曲のオペラのうち、最終作品《ファルスタッフ》について概略を述べる。

II 《ファルスタッフ》

ヴェルディのオペラはこれまで、セーリア系の悲劇の範疇に入るものばかりである。彼が25歳の時、喜劇《王国の一日》を作曲するが、スカラ座の初演で大失敗し、1回で打ち切りになった。直後、妻子を亡くす悲劇が続く。《王国の一日》の失敗から55年が過ぎ、オペラ分野に君臨しながらも、やり残した喜劇オペラの成功という未達成の仕事に77歳で挑戦していく。《ファルスタッフ》はビール樽のような「肥満性」に富んだ飲んだくれの高齢の主人公ファルスタッフを中心に、貴族的な雰囲気の中で繰り広げられる愛と嫉妬の笑劇であり、「滑稽性」に満ちた喜劇の中に思いがけない激情の爆発や心情の吐露がある。ヴェルディの作曲法のひとつの美点是对位法とアンサンブルである。二重唱、三重唱から九重唱、女声、男声、混声、拍子の違う2グループの組み合わせは「グループ性」の集大成である。さらにフーガを重要視し、過去に帰れと叫び続けた彼は、オペラ・ブッフアの廃れた形式を用いて伝統を持つフーガにエッセンスを注ぎ込んだ。《ファルスタッフ》の最後は、

「Tutto nel mondo è burla世の中のすべては戯れだ」から「ma rideben chi ride la risata finalだが最後に大笑いする者が 本当に笑うのだ」までの全員で歌われる歌詞が、フーガ形式に乗って締め括られる。全人類が同胞であることを、中世の頃より古い音楽形式である複層的、交錯的なフーガを使い、人生観や心境を象徴的に表しながら、人類の精神的な支柱を表現した。彼は明晰な古典的な劇世界の表現を特質としているが、喜劇の裏にあたる苦悩を、芸術の至上の目的とした表現として積み重ねていった。これを80歳も近づいた時期に、総合芸術のオペラ分野において、人生の集大成を図った。芸術には人間の苦しみを慰めに導く、平安や秩序を明晰に生み出すことを可能にすることを見つけるのである。そして喜劇の笑いにも、人間の精神の表現活動として永遠の芸術へと高めている。それはおおらかな達観した境地となり、人生の謳歌、愉悦の極みからくる微笑であり「諧謔性」であり、これを《ファルスタッフ》で現出させていったのである。《ファルスタッフ》から「肥満性」「諧謔性」が抽出できる。

III 高齢作曲家の作品

クラシック音楽作品名辞典から80歳以上生きた作曲家が217名いるが、その中で死の数年以上の高齢期に作品を完成させた作曲家と作品名が、わかっているものを挙げる。

- (1) Raiph Vaughan Williams (1872～1958) 「交響曲第9番」 (1958)
- (2) Pablo Casals (1876～1973) 「鳥の歌」 (1971)
「国際連合の賛歌」 (1971)
- (3) Reinhold Moritzovich Grière (1875～1956) 「祝典序曲」 (1955)
- (4) Zoltán Kodály (1882～1967) 「ソナティナ」 (1965～66)
- (5) Camille Saint-Saens (1835～1921)
「オーボエ・ソナタ」 「クラリネット・ソナタ」
「オーボエ・ソナタ」 (1921)
「アルバム・ページ」 (1921)
- (6) Heinrich Schütz (1585～1672) 「マニフィカート・わが魂は主をあがめ」 (1671)
- (7) Richard Strauss (1864～1949) 「4つの最後の歌」 (1948)
- (8) Florent Schmidt (1870～1958) 「交響曲第2番」 (1957)

- (9) Igor Fedorovitch Stravinsky 「レクイエム・カン
ティクルス」 (1965~66)
「ロシア民謡によるカノン」 (1965)
- (10) Georg Philipp Telemann (1681~1767) 「カン
タータ・イノ」 (1765)
- (11) Walter Piston (1894~1976) 「弦楽四重奏・管
楽器・打楽器のための協奏曲」 (1976)
- (12) Gian Francesco Malipiero (1882~1973) 「交響
曲第11番」 (1970)
- (13) Frank Martin (1890~1974) 「レクイエム」
(1971~72)

以上13人の作曲者であるが、分野は交響曲から声楽、
器楽作品と広がる。<レクイエム>を作曲しているの
が、ストラヴィンスキーとマルタンで、マルタンは81、
82歳の高齢で<レクイエム>を書く。全曲を通じて十二
音技法の音列が用いられ、切々と執拗に言葉を重ねるこ
とで聴くものに訴え、合唱とオルガンが笙のような音塊
となって天上から降り注ぐ。

IV G.Verdi《4つの聖歌》とR.Strauss《4つの最後の歌》

(1) G.Verdi 《4つの聖歌》

《4つの聖歌》は、1898年4月7日にパリのオペラ座
で初演されたが《アヴェ・マリア》については、「これ
はただの音の遊びに過ぎないから」と除外することを主
張し、結局初演では省略された。謎の音階により作曲さ
れた《アヴェ・マリア》の手法が、後の作品にも影響を
与えていないかを視点に置き分析していく。

① 第1曲《アヴェ・マリア》

ラテン語の典礼文「天使祝詞」によるこの曲は、1889
年にミラノの「ガゼッタ・ムジカーレ」紙に投稿された
謎の音階を定旋律として作曲された。[譜例] 「c-des-
e-fis-gis-ais-h-c」を上行音階に「c-h-ais-gis-f-e-des-c」を
下行音階とし、増音程や減音程を持ち調性の安定感が失
われる当時としては珍しいものであった。この音階に興
味を持ったヴェルディは、ボーイトの勧めもあって「天
使祝詞」として作曲した。

第1部は謎の音階はバスが定旋律を受け持ち、ハ長

[譜例]



調 I のcで始まり、② (□は小節番号以下同様) のdesは
II_b長調のI, IVを経過し、③のeは半音高い嬰ハ短調の
I₆である。

4拍目は、ヴェルディがこの曲に頻繁に使う和声であ
る。④のfisは嬰ハ長調 I で⑤のgisは、V/V度のC_{#7}の
第5音を獲得し、⑥のaisは嬰ハ長調の第3音であり、
謎の音階の最後のhは嬰ハ長調の下属和音、また口長調
の主和音 I であり、口長調のII_b調のナポリ調としてハ
長調に収まる。

下行は、①のcの一拍目に注目し、これは口長調のI
に向かう属七の和音の第5音の下行変位である。②の
hをとり、③のaisは、口長調のVIの和音の属和音とし
て、④のgisはVIの根音、次のfは前の小節のgisをasに読
み替え、Fmの第3音と化してハ短調をとり、eはasを経
過してII_bナポリ調のdesとなり、ハ長調の属和音の第5
音の下行変位音からcに落ち着く。

第2部⑦から定旋律をアルトが歌う。cはハ短調の
属音とし、⑧のdesはハ短調のIVの第3音、そのdesを
cisに読み替え、e-fis-gis-ais-hの4音は口長調となる。⑩
で口長調の主和音を形成し、⑪のgisはV/Vに進み、属
和音の第3音のaisに進入する。属七を経て主和音のhに
進み、半音上昇したハ長調に落ち着く。バスがg-fisと繋
ぎ下行音階に入る。cはト長調の属七の第7音からhに
おり、これを口長調の主和音としてh-ais-gisと順次下行
し、aisは属和音の第3音、gisはIIの嬰ハ長調の属和音
を経て、主和音eis=fの第3音をb-des-fに読み替えハ
短調で一気に下る。eは属和音の第3音、desはVIの根音、
下属和音の第3音からcの属和音と完全終止をとる。

第3部は、謎の音階がハ長調に移調され、テノールが
定旋律を受け持つ。⑬は属和音の変化減三和音であり、
彼の和声の特徴が表れている。ges=fisに読み替えると
fis-a-h-cis-dis-eは、ホ長調の音階音と一致し、⑭のes-
ges-h=dis-fis-hとなりホ長調の属和音である。⑮のaは下
属和音を短三和音化し、⑯で属七となる。次のcisはII
/VからII, disはIII/VからIIIとC_#, F_{#m}, D_#, G_{#m}は
ゼクエンツを構成する。次のホ長調のIVのeは、短三和
音化しハ長調のVIから属七をとり「貴女は女の中で祝福
されbenedictatuin muli eribus」は切れ目なく歌われ、
下行音階に入る。eはハ長調 I の第3音、これをハ短調
の主音とし、⑲のdisはホ短調の属和音の第3音とし、
これを嬰ハ長調の下属和音の第3音にあて、cisは属和
音の第5音として主和音に向かう。第3音のaisをbと読
み換え、主調ハ長調IIの半音下行の変化長三和音ges-b-

desのbに一致させ、次のaはへ長調の主和音の第3音として終止体制を築き、ナポリの変化長三和音を使い、変格終止でfに納まる。

第4部はソプラノが定旋律を持つ。Äußerst leiseと最上級の静寂を要求して開始される。fはへ長調の主音で、⑤のgesをfisとし、アルトcis、テノールaisからホ短調のV/Vとなり、次のaは属和音の第7音、バスの半音下行に対してテノールが反進行し緊張を高め根音のhを採る。属和音の根音のhはV/Vのcisを採り、aisがaに下がり、ホ長調のⅡの第3音となり、謎の音階のcis-dis-eの嬰ハ短調の可能性を高める。disはVの第3音になるが、⑥のcis、gisの主和音上に構成される倚音として、魅力的な響きを作り、主和音のeに落ち着く。それをニ短調のVの第5音からfに進む。それはハ長調属7の第7音として2度下行しeに進む。ただb、gesを内包する和音と、ソプラノの定旋律dis-cisをes-desと読み替えて降りればes-des-b-a-ges-fと変ロ短調であることが、バス声部からも読み取れる。従ってesは属和音の第7音となり、desは主和音の第3音にあたる。bはⅥの第3音として、aは属和音の第3音になり、下属和音の第3音のgesを経て変格終止で長三和音化した主和音の第5音のfとして、allarg.morendoと減速かつ消え入るように入る。1小節の全静寂G.P.の後の終結部では謎の音階の8音のすべてを使わず、4音f-es-des-cをソプラノ声部に与え、変イ長調のdes-f-asをハ長調のナポリの長三和音として、さらにⅥの下行変化長三和音から、Ⅶの下行変化短三和音を経過し、Ⅰ、V₇、Ⅰとハ長調の完全終止の体制を取る。ヴェルディは歌詞の反復を用いないが、ここでは「アーメン」を繰り返し、allarg.による減速の後、ふくらみをもって歌われ、曲の冒頭と同じ和音で閉じられる。

② 第2曲《スタバート・マーテル》

混声4部合唱とオーケストラのために書かれたこの曲は《聖歌4篇》の中では《テ・デウム》に次いで規模が大きい。ヴェルディはテキストの言葉を決して反復することなく、その内容を素直に、巧みに表現しており、晩年のヴェルディにふさわしい独特の明晰さを備えた音楽は、深い叙情性とともによりきわめてドラマティックである。1896年からジュゼッピーナの亡くなった98年にかけて作曲し、彼の自らのレクイエムともいえるべき最後の作品となった。主和音の3度音を省いた空虚5度で開始、混声4部がユニゾンで「Stabat Mater dolorosa juxta

cruce[m] lacrimosa dum p[er]deb[er]at Filius御母は立っていた 悲しみにくれて 十字架のかたわらで涙に連れて 御子がかかっているあいだ」smorzandoで大きな起伏が作られる。このcisが、ト短調の主音gと増4度をなし、さらに弱拍からの切分音が長3度にも関わらず、嘆きの雰囲気が醸し出される。アルトからテノールに「Conj[un]ct[ur]am animam gementemうめき苦しむその魂の嘆きを誘う 悲しい心を 剣が刺しつらぬいていた」と半音下行で歌う。剣で突くところは⑦でテノールが表現する。Vn.ⅡとVla.が切分音のリズムの上に、Vn.Ⅰが流麗な上昇句を繰り返し「quae maerebat et dolebat Pia Mater dum videbat嘆き悲しみ 心たたい御母は嘆き悲しんだのだ 名だかい御子の苦しみをみて」と、合唱が「Quis est homo qui non fleret Christi Matrem si videret in tanto supplicio?人として泣かない者がいようかキリストの御母が、あれほど苦しむのを見て」と延音記号で疑問を投げかけ、共に嘆けぬものはあろうかと、人々の動揺する様を三連符やTrp.で叫ぶ様を表し、「flagellis鞭で打たれ」は、16分音符のスタッカートで刻まれ、腫れ上がる様を32分音符で描かれる。「vidit suum dulcem Natum moriendo desolatum dum emisit spiritumご自分のいとしい御子が死に瀕し棄てられ息絶えるのを見た」は⑧からの半音下行で聴象される。ここで管弦楽は休止し無伴奏で「Eja Mater fons amoris me sentire vim doloris fac ut tecum lugeamさあ御母よ 愛の泉よ 悲しみの力を私に感じさせ あなたとともに嘆かせてください」と叙情的に歌われる。⑩の「Sancta Mater istud agas curucifixi fige plagas cordi meo valide聖なる御母よ こうしてごさい 十字架に釘づけされた傷をこの心に深くしるしてごさい」のsanctaでは、ホ長調の下属音が使われ、管弦楽が加わり連続、半音上行では、楽譜の上でも十字架が立ち並び、聖痕を願う信仰の強さを視覚的に捉えることができる。「tui nati vulnerati tam dignati pro me pati poenas mecum divide傷つけられたあなたの御子の私のためにこれほど苦しまれた方の罪の償いを私にも分けてごさい」と16分音符の刻みにできるだけ多くの人に行き渡るようになっている。「flammis orci ne urar succensus地獄の業火で焼かれても」高音部のG₇の炎に低音部から半音で風が送られ一気に燃え立つ。cisの同音連打で「per te virgo sim defensu[s] 処女よ 私があなたによって守られます様に」合唱もユニゾンで歌い、「die judicii審判の日」で調号がト長調になる。属音のdと第2音aのみのオクターブユニゾンの合唱が霊

魂への永福を祈る合唱となる。fisが第3音から第5音の役割を変えて「quando corpus morietur, fac ut animae donetur Paradisi gloria肉体が死んでも霊魂にはお与えください 天国の栄光を」とE_b, B_b, G_bと上昇しソプラノはhまで登り詰め、コラール風の弦が減衰し、「アーメン」と合唱が唱え、cis, es, fがト長調から作られた、謎の音階による構成音をCl. Fag. Vc. Cb. をつないで、gのmorendoで閉じられる。

③ 第3曲《聖母マリアへの讃歌》

ヴェルディがその著作を枕元に置いて愛読していたダントの代表作である『神曲』の「天堂篇」の第33曲から採られ、イタリア語によっている。無伴奏の女声4重唱であるが、女声合唱で歌われることが多い。ドラマティックな起伏をもつ前曲とは対照的に、静かな感動を誘う曲で、聖母マリアへの賛頌をアーメンで結ぶ。謎の音階の前作であり分析は省く。

④ 第4曲《テ・デウム》

ソプラノ独唱、2組の混声4部合唱による二重合唱とオーケストラのためのこの曲は、《聖歌4篇》の中で最も規模が大きく、内容的にも4作の頂点をなしている。ヴェルディはこの曲を彼自身の音楽への情熱から、祈りと信仰を表すために作曲したと伝えられている。テキストどおりに忠実に曲を進め、晩年のヴェルディの練達した手法によってまぎれない的確な表現を与えられた音楽は、劇的かつきわめて感動的な世界を築いており、単独で演奏されることも多い。そしてヴェルディはこの自信作を自分が死んだ時には枕の下に入れて欲しいと遺言したという。ハ長調で開始され、「Te Deum laudamus te Dominum confitemurあなたを神とあれらはたたえあなたを主とわれらは告白します」と無伴奏により第1合唱バス第2合唱テノールと縦線なく公会堂祈祷文のままに歌われる。第1合唱3～4声部で「Patrem父は」IV、「terra地上」は低く、IIの下属和音系で開始される。今度は第2合唱のバスとテノールで「Tibi omnes Angeli,tibi Caeli et universae Potestatesあなたに向かってあらゆる天使も天の住人も世の力ある者たちも」は第1合唱に受け継がれる。この4小節間が変口長調である。二つの男声合唱がppで応答しながら「proclamant叫ぶ」で全合唱と全管弦楽がffで「Sanctus sanctus sanctus Dominus Deus Sabaoth聖なるかな 聖なるかな 聖なるかな 万軍の主なる神は」と3回の6小節で爆発

するダイナミックスの変化は圧倒的で、IIIの変化和音の調を経て属音に収まる。第1合唱が「Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae天と地は満ちています あなたの栄光の威厳に」に対して第2合唱が「Sanctus聖なるかな」と呼応していく。ソプラノを除いた合唱が「sanctus」を3回繰り返す。歌わなかったソプラノが「sanctus」と変ト長調の主和音を弱音で歌い、転調を確立する。Ⅳから「Te gloriosus Apostolorum chorus Te Prophetarum laudabilis numerous栄えある使徒の集いもあなたをたたえ 預言者の群もあなたをたたえ」両合唱のソプラノで歌い込まれ、アルトとテノールで受け継がれ「Te per orbem terrarum地上のすべて教会は」は、バスが担当する。「sancta Conftetur Ecclesis聖なる教会は告白します」は、3連符で強調される。全管弦楽が変ト長調の属和音を力強く神に呼びかけ、全合唱が無伴奏で「patrem immensae majestatis 限りなく威厳ある御父であり」と賛美の声を絶唱する。管弦楽の上昇句と共に第1合唱のソプラノが「unicum Filium唯一の御子」と単声で歌われ、全声部で神の賛美が歌われ、高らかなtrp.でハ長調に転じる。

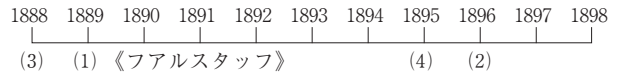
第3部に入り、Ⅴから「Tu Rex Gloriae Christeあなたは栄光の王 キリストよ」とffのユニゾンで高らかに歌う。3連符のファンファーレに続いて、「Tu Patris sempiternus es Filiusあなたは御父の久遠の御子です」もユニゾンで賛美が合唱で反復されるが、ここには第1合唱のアルトが省かれているが、後に続く大事な句をアルトにとっておく、ヴェルディの入念な配慮が伺える。「Tu ad liberandum suscepturus hominem non horruisti Virginis uterum人間の救済を引き受けるため あなたは処女の胎もおそれませんでした」とnon以降がpからfに変わりアクセントもつけて歌い、8声部に渡る多彩な拡大を見せてへ音の全合唱のユニゾンで「Judex crederis esse venturus 裁き主としえ来ると信じられています」クライマックスを形成し最後の審判の到来を期待する。各声部で受け継がれ3連符と付点音符が拮抗し、弦の6連符と金管の3連符の漸強で第4部に突入する。調号は変ホ長調であるが主和音が完全に奏し歌われるのはわずか1小節だけである。「Salvum fac populum tuum Domine et benedic hereditati tuae あなたの民をお救い 主よ あなたの世継ぎを祝福してください」無伴奏で厚くコラール風に歌われる。「Et laudamus nomen御名をたたえます」では絶えずfで、アクセントを付けながら、声部の高揚した緊張感を持続さ

せる。

第5部の[17]は、嬰へ短調の調号であるが長三和音化され、「Dignare Domine die isto sine peccato nos custodireお願いします 主よ この日 われらが罪を犯さないようお守りください」と嬰へ短調の深い神秘的なユニゾンのfisの持続は、[18]のcが、嬰へ短調の主音fisとが増4度 (fis=c) を構成し、これが謎の音階の特徴となる増音程を有することになる。半音上がってcisから、歌詞を反復しないことを原則につくられていたが、この箇所のみ「sine peccato nos custodireわれらが罪をおかさないようお守り下さい」が繰り返され、2回目は嬰へ短調が使われる。「pecca罪」の1回目は同度で、2回目は8度で音程は増4度である。「miserere憐れみください」は両合唱の女声が長三和音で、両合唱の男声が短三和音を呼唱する。両合唱のアルトが先行し、嬰記号が取り除かれたハ長調により無垢の祈りがespr. *dolcissimo*で捧げられる。主音のfisは残っており、1回目は完全4度、2回目は減5度とこれも謎の音階に含まれる特徴である減音程を持つ。[19]の第6部からホ長調で「Fiat misericordia tua Domine super nos慈悲をわれらにおかけください 主よ」とバスの持続ホ音の上に行旋律が溶解していくように静かに祈りを捧げる。「In te Domine speraviあなたに 主よ 私は望みをかけています」と2回、上昇し主和音でソプラノは最高音hをffで歌うが、「domine主よ」は避けられている。GPによる清浄の休止が満を持していたかのごとくソプラノの独唱に与えられ、「In te Domine speravi」が完唱され、「In te」の復唱は、あっても「domine」は一度だけの輝く効果を放ってさらに高いhに旅立つ。高音部に持続eで層を形成し、中音域以下がeを主音とした謎の音階音を構成音にした三和音を響かせながら、変格終止により五線より下のeで曲を閉じる。

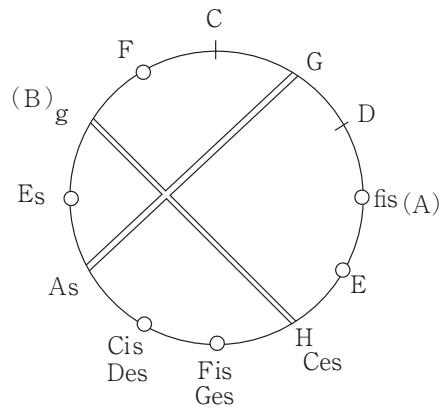
出版された楽譜の配列は《アヴェ・マリア》《スタバート・マーテル》《聖母マリアの賛歌》《テ・デウム》である。しかし作曲した順番は、《聖母マリアの賛歌》(1888)《アヴェ・マリア》(1889)の2曲が先行し、《ファルスタッフ》(1890~92)をはさんで、《テ・デウム》(1895~96)《スタバート・マーテル》(1896~97)の2曲ずつに2区分される。

《4つの聖歌》と《ファルスタッフ》の作曲年



- (1) 《アヴェ・マリア》 (2) 《スタバート・マーテル》
- (3) 《聖母マリアへの賛歌》 (4) 《テ・デウム》

画期前半の両曲の合唱形態は混声合唱と清澄な女声合唱と異なるが、どちらも清澄な無伴奏で歌われ、聖母への賛美高めている内容は共通である。後半の2曲を比較すると《テ・デウム》の調性は、ハ長調、変ホ長調、変ニ長調、変ト長調と変種系を多用し、嬰種系では嬰へ短調、ホ長調の調号を使っている。一方《スタバート・マーテル》ではフラット2個のト短調とシャープ5個のロ長調これを5度圏で表すと対角線の関係で最も遠隔な調にあたる[図]。これを縦軸とし、最も特徴的な語句である「pertransivit 剣がさしつらぬく」ではasをppで、また「judicii審判の日」から一挙にト長調になり、主音gとは対角線になり、これを横軸と取れば、十字架象徴がくっきりと浮かび上がってくる。また調号使用はト短調、ロ長調、ト長調で、これは《テ・デウム》で使用されなかったものを《スタバート・マーテル》で使っており、ヴェルディは2曲の調配列においても緊密な相関関係を確立しており、「グループ性」が成立してくる。対照的な語句である「Pater御父」は3回、「Mater御母」は6回現れ、両曲は見事な双幅の対比を形成していることが発見できる。



【図】5度圏

(2) R. Strauss 《4つの最後の歌》“Vier letzte Lieder”

ヘルマン・ヘッセの詩による《“Frühling” 春》《“September” 9月》《“Beim Schlafengehn” 眠りにつくとき》と、第4曲はアイヒェンドルフの詩による《“Im Abendrot” 夕映え》である。作曲順は《夕映

え》《春》《眠りにつくとき》《9月》であり、独唱と大規模な管弦楽のための作品である。作品の完成の1年後の1949年9月8日に世を去った。85歳の高齢の作品であるが、書法的には蓄積した力を駆使し衰えたところはない。さらに選んだ歌詞や、高齢者にありがちな過去への郷愁、自然への賛美や死への予感といったものを、外面的ではなく、内的な深刻さをこめた内容として現わしている。初演は彼の死後行われたので、正式には聴くことはなかった。編成は、ソプラノの独唱と管弦楽により、第1から第4曲へと楽器種が拡大する。

①《“Fruhling” 春》

8分の6拍子で、「dämmrigen薄くらしい」はC_m、「Traumte夢を見る」は3度下のA_{b_m}で、「Baumen木々」はas=gisと異名同音で嬰種に移り、「Duft香氣」で変種になり、「Vogelsang鳥の歌」でE_bで明るく囀る。ハ長調を経過し、「Licht光」でC_{#_m}になるが、「Wunder奇蹟」に重点置き、最高音hはト長調で歌われる。第6節から、イ長調の9拍子になる。2度目の「duあなた」の呼びかけは3度下のハ長調で、また「seliege Gegenwart幸福な姿」では、シュトラウスが華麗な雰囲気気に頻用した変ニ長調をここでも使う。「zittert震えている」では効果的な3度の連続下降から、イ長調で終わる。

②《“September” 9月》

主調にニ長調を置き、fisを鍵の音とする旋律に、Ⅱ度変化和音、Ⅲ度変化和音の和声絶妙である。「Trauert悲しみ」で平行調のロ短調、「Regen雨」で同主短調になる。「Sommer夏」はト長調で鮮明に「schauert待ち受ける」はE_bで日差しがさらに強くなる。「Ende entgegen終末に向かって」で、主調の3度下の変ロ長調にまり、「Golden tropft Blatt um Blatt舞い散る黄金の葉」ではさらに3度下の変ト長調でFlとVn.のスタッカートで色を変える。第4節もト長調である。「Sterbenden疲れる」は、減8度や減7度で旋律がなぞられる。ベースラインはcis-hとF_#またEの46の和音が使われ練習番号Eでは、また46の和音を使いh-bと半音の動きをみせ「Rosenばら」では、増2度を入れて雰囲気を変え、ニ長調の主和音の46を介し安定感を持たせ、主題の動機を生かしながら、下属音から終止する。「Sommer夏」の言葉が現れるたびに、生命力のあふれる夏への強い惜別の念が歌われ、「Augen zu目を閉じる」という最後の歌詞に続き、美しいHrn.の旋律

は、まどろみの中で夏への憧憬を回想させる。

③《“Beim Schlafengehn” 眠りにつくとき》

Vc.とCb.による前奏の味わいが濃く、初めて加わるTrb.が夜へと誘う。休符で始まる切分音型が疲労感を漂わせながら歌われる。間奏ではVn.soloが後続の独唱の旋律を先取りして甘美な旋律を奏し、「Und die Seele unbewacht will in freien Flügen schweben無意識に心は自由に舞い上がる」とソプラノがその旋律を変ニ長調で表情豊かに歌い継がれ、魂が空を駆け巡るように忘我の境地を築く。

④《“Im Abendrot” 夕映え》

管弦楽が、どこまでも広がる夕映えを描写する。この曲で加わるTimp.が雄大な全貌を深く包む。Fl.で描かれた2羽のひばりが空を舞っている。ⅡのVn.ⅡとVla.の伴奏音型は《死と浄化》が織り込まれ、「durch Not und Freude gegang Hand in Hand手と手を取り合って苦しみや喜びを通り抜けてきた」と振り返って歌う。歌詞の最後の「Ist dies etwa der Tod 死だろうか?」は、アイヒェンドルフの原詩では「dies」ではなく「das」となっているが、シュトラウスが死を自分自身に関係させるために変えたといわれている。彼の《死と変容》のモチーフが使われ、歌詞と対応しながら自身の死の予感を刻んでいる。

80歳も過ぎて自分の死を予感した彼は、あらゆるものの終焉を感じさせるこれらの詩を元に作品を作り上げた。そこには単なる絶望だけではなく、かつてのロマン主義的なものへの憧れと、他者が立ち入ることのできない喜びや悲しみが満ち溢れている。それは彼岸の世界に至るまで浄化に導かれながら、最晩年の作品であり、そこには強い「宗教性」が見出せる。

V G.Verdi と「音楽家憩いの家」

ヴィラノーヴァの病院の管理に頭を痛め、節約が過ぎるとの悪評や、病院の職員の諍いを嘆く。ドイツのように給与の保証も、年金もないイタリアの劇場で活躍した音楽家が貧困のうちに生を終える姿を数多く見て援助してきたヴェルディは、彼らのために病院とりハビリセンターを建てることを思いついた。それは後に、引退した音楽家が、自分の仕事への尊厳や、誇りを失うことなく生を終える場所「音楽家のための養老院」の計画へと変

更される。

ボーイトが助言した名前は「老音楽家のための養老院」であったが、もっと繊細に「憩いの家」と名付けるよう望んだ施設建設の考えが熟したのは、1895年であった。この同じ繊細な感情で、彼はアッリーゴ・ボーイトの弟の建築家、カミッロ・ボーイトから提案された大部屋でなく、二人部屋を望むものである。

設計は全てに亘り詳細に気が配られており、建築家には「正確にできるだけ最低の見積もり」を、また彼の公証人カッラーラには、調達できる額について、その最後の桁数まで明確に示すよう依頼する。しかし事業は見積もりより遥かに上回る額を必要とした。彼は法人組織「音楽家憩いの家慈善協会」に、建物以外に国債や債券を含めた275,000リラ、芸術品や芸術家の記念碑品、「イタリアや外国で上演される私の全作品の著作権、その契約譲渡の結果、私に支払われるべき配当金全てを含むものとする⁽³⁾」ことを、彼の遺言状に書き残した。

ヴェルディの要請に応じて、ミラノのポルタ・マジェンタの外側の土地をカミッロ・ボーイトが極秘に購入するため、最初の交渉が行われ、1889年の夏にアロッキョの公証人文書を以って、土地購入手続きが成立した。2年後に公表され、91年7月5日の<ミラノ音楽新聞>紙上に発表された。《ファルスタッフ》の作曲に専念するため、その計画を一時中断したが、95年2月17日、エミリオ・セレッティ弁護士が遺言執行人に任命され、ジューリオ・リコルディ、カミッロ・ボーイトの立ち会う前でヴェルディは、遺言状により施設の確実な機能を保証しなければならない条項を読み上げた。それから一ヶ月後、ボーイトは、予算50万リラで最初の設計を彼に提出した。99年に工事が完成し、12月31日の法令で「音楽家のための憩いの家」は法人組織の施設になり、1902年10月10日、作曲家の生誕記念日に最初の入居者を迎え入れたのであった。ヴェルディの遺志は今日までも続けられており、プロの音楽家や舞踏家として一生を送った芸術家が余生を送っている。

VI 結論

高齡期における芸術創造の特性は、「滑稽性」「肥満性」「グループ性」「宗教性」が美術界にも音楽界にも共通していることを発見した。芸術の創造は、演奏活動や分析、解釈、批評とは逆の道をたどり、創作者の内部に生まれたある概念、意思、メッセージを統合し、総合することにある。過去から今に至る人間の営みを源泉に

しながら、創作者の主観が意図的であれ無意識であれ、象徴された中にさまざまな過程を経て、形ある絵画や楽譜となって、作品として現われてくる。それは他者への呼びかけとなって、感応する人々に多様な感動を揺り動かすことになる。従って、人生を長く生き抜いて年齢を重ねれば重ねるほど、内面のメッセージの総合量が多くなり、さらに創作活動の全体を貫く原理も多岐にわたることになる。その結果、4つの「滑稽性」「肥満性」「グループ性」「宗教性」という高齡期における芸術家の特性に凝縮されていくのである。

しかし、人間の生命は意図的に作り出すことはできない。作家は余力を残しながら引退するような世界ではない。自分の意思で最後の作品を決めることはできない。亡くなって初めて最後の作品は確定する。すなわち芸術家の創造は、人生の終わりで終結するのでもなく、いついかなるときにも、個人の意思を越えた反映であり、自己の生存の証として、永遠の生命を獲得する営みであり、過去から未来に向かって呼びかけ、未来と呼応する一連の生命活動につながっている。ヴェルディも4つの特性をもつ作品を最後に残している。さらに彼だけの特性は弱者への視線を持ち続けたことであり、それが、彼独自の世界である。記念墓地は遺言が指定するまでの仮の場所にすぎなかった。ヴェルディとジュゼッピーナの棺は記念墓地から掘り出され、彼が望んだとおり、「音楽家の憩いの家」の礼拝堂に移された。記念墓地の前にスカラ座のオーケストラと800人合唱がトスカニーニの指揮で「行けわが思いを」を演奏した。20万の市民が沿道や広場に殺到し最後の挨拶を送った。

ヴェルディは民衆に愛され、支援を必要する人に絶えず優しい眼差しをもち、高齡まで創作活動を続けた初の社会的な作曲家であった。自ら建設したその施設に眠ることになった彼は、さらなる評価に値するのである。

引用文献

- (1) 広瀬麻美編集「日本美術が笑う」森美術館2007 p122
- (2) 深川洋一著「生命の暗号を聴く」小学館2007 p182
- (3) アルド・オーベルドルフェル編著「ヴェルディ 書簡による自伝」マルチェッロ・コナーティ校閲 松本康子訳 カワイ出版2001 p238

参考文献

- 永田生慈著「新発見・北斎の〈龍図〉と〈虎図(雨中の虎)〉
について」太田記念美術館・大阪市立美術館編集“L’
exposition des Chefs-d’ oeuvre du muse Guimet” 所収2007
- 井形ちづる・吉村恒訳 吉村恒編 宗教音楽対訳集成 国書刊
行会2007
- ジュゼッペ・タロツツイ著「評伝ヴェルディ第Ⅱ部」小畑恒夫
訳 草思社1992
- 加藤浩子著「黄金の翼=ジュゼッペ・ヴェルディ」東京書籍
2002
- 廣田正敏著「芸術の深層」編集工房ノア2001
- 井上和雄編著「クラシック音楽作品辞典」三省堂1981
- Conati, M “Le Ave Maria su scala enigmatica di Verdi dalla
prima alla seconda stesula (1889-1997)” Rivista italiana di
musicologia XIII 1987-2 pp.280-311

参考楽譜

- (1) Richard Strauss “Vier Letzte Lieder” Boosey &
Hawkes Music Publishers, London
- (2) Strauss “Four Last Songs, Oboe Concerto,
Metamorphosen” full orchestral score, Boosey &
Hawkes Music Publishers,
- (3) Giuseppe Verdi/Falstaf R154 BMG Publications
- (4) Verdi “Quattro Pezzi Sacri” Edition Peters Nr.4256