

バレエ・スエドワ（1920-1925）と前衛音楽家としての 「フランス六人組」イメージの形成をめぐる一考察

成 田 麗 奈

0. はじめに

バレエ・スエドワ Ballets suédois は1920年にロルフ・ド・マレ Rolf de Maré (1888-1964) により創設されたバレエ団で、当時の新進気鋭の美術家・音楽家を積極的に起用して「前衛」を呼び物とし、1925年まで活動した。本論は、バレエ・スエドワの同バレエ団で上演された作品に関して、六人組作品に焦点を当て、各作品が当時の批評誌においてどのように評価されていたのかを検証し、バレエ・スエドワとの共作が前衛音楽家としての「フランス六人組」イメージ形成にどのような影響を与えたのかを明らかにすることを目的とする。

1920年代パリは「祝祭と狂乱の時代」とも呼ばれた文化の爛熟期であり、さまざまな芸術で前衛的創作が盛んであった。だが、音楽における前衛的試みについてはこれまで殆ど注目されてこなかった。近年、いわゆる「歴史的な前衛」についての研究はなされつつある¹。だが、これらの研究においては現代のまなざしからの「前衛」を見出そうとしているものであり、当時何が前衛とみなされていたのかは問われていない。本稿ではバレエ・スエドワの活動について音楽面に焦点を当て、当時の音楽批評から前衛の表象を浮かび上がらせる。そのうえで、こうした評価が六人組のイメージ形成にどのような影響を与えたかについて考察を加えたい。

1. バレエ・スエドワの歴史

バレエ・スエドワはスウェーデン人の実業家で、美術品コレクターでもあったロルフ・ド・マレにより1920年に組織され、ジャン・ボルラン Jean Börlin (1893-1930) が振付家としての役割を勤めた。セルジュ・ド・ディアギレフ Serge de Diaghilev (1872-1929) と袂を分かち形でバレエ・リュス Ballets russes を飛び出したボルランが中心となっていたことも関連して、同バレエ団はバレエ・リュスに明白な対抗意識を持っていた。バレエ・スエドワの旗揚げ公演において、かつてリュスで初演されたドビュッシーの《遊戯 Jeux》をボルランの振り付けによって再演するという挑戦的な演目に、その姿勢が端的に表れている²。さらにリュスとの差別化をはかるため、バレエ・スエドワはより前衛的なバレエの上演に心血を注

いだ。

前衛への志向性が表れているのが、ド・マレが1920年にシャンゼリゼ劇場を買収したことである。シャンゼリゼ劇場は建築家オーギュスト・ペレ Auguste Perret (1874-1954) が設計し、アントワーヌ・ブールデル Antoine Bourdelle (1861-1929)、モーリス・ドニ Maurice Denis (1870-1943)、エドゥアール・ヴェイヤール Édouard Vuillard (1868-1940)、グザヴィエ・ルセル Xavier Roussel (1867-1944) が美術を担当し、1913年に完成した。当時数十あったとされるパリの劇場のうちでも、バレエや舞台作品を上演できる劇場はパリ・オペラ座、オペラ・コミック、シャトレ劇場などごく限られた劇場のみであった。こうしたなかで新劇場の建築は、パリ音楽界の活況に多大なる貢献をしたといえる。さらに、興行主であったガブリエル・アストリュック Gabriel Astruc (1864-1938) の意向により、オペラ座のような伝統的な劇場に対抗して、より現代的な作品が上演された。とりわけ、1913年に初演された《春の祭典》の歴史的スキャンダルは、1920年代に入っても尚、この劇場の生々しい記憶として刻印されていた。こうした劇場の性質は、バレエ・スエドワの方向性に合致したものであったと言えよう。

それでは、バレエ・スエドワが目指していた芸術性とは具体的にどのようなものであったのだろうか。スエドワのバレエ公演の広告には、同バレエ団の独自性として次のようなスローガンが掲げられている。

現代の生活の典型はバレエ・スエドワだけ。

アカデミズムに真に対抗しうるのはバレエ・スエドワだけ。

世界中の聴衆のお気に召すことができるのはバレエ・スエドワだけ。なぜなら、ロルフ・ド・マレの考えていることは、まさに進化することの喜びだけだからである。バレエ・スエドワは昔風であろうとも、現代的であろうともしていない。不条理にも「劇場芸術」を口実に我々に示されるものの外側におり、慣習が日々打ち破られついには創意に取って代られる動きによって「革命」を広めようとしているのだ³。

そして、「あらゆるアカデミズムへの対抗CONTRE TOUS LES ACADEMISMES」、「人生万歳VIVE LA VIE」という標語は、同バレエ団の公演ポスターの常套句となっていた。同劇団は、既存の概念を打ち破り、進歩や革新を成し遂げるものを希求していたのであり、批評誌においてもそのような方向性が期待されることになる。

ド・マレの美術への嗜好から、舞台美術や衣装の担当者にはフェルナン・レジェ Fernand Léger (1881-1955)、ジョルジオ・デ・キリコ Giorgio de Chirico (1888-1978)、フランシス・ピカビア Francis Picabia (1879-1953)、ルネ・クレール René Clair (1898-1981) らをはじめ新進気鋭の美術家が起用された。一方で音楽においてはどのような傾向がみられるだろうか。同バレエ団の上演演目の一覧を眺めると、興味深いことがわかる (表1 参照)。

表1. バレエ・スエドワ上演作品一覧

初演	タイトル	作曲者	上演回数 順位	1re	2me	3e	4e	5e	Total
1920/10/25	Nuit de Saint-Jean	Hugo Halfven	5	134	21	43	55	0	253
	Iberia	Isaac Albeniz	9	63	28	13	0	0	104
	Jeux	Claude Debussy	17	29	2	0	0	0	31
1920/11/8	Le tombeau de Couperin	Maurice Ravel	8	102	30	35	0	0	167
	Maison de fous	Viking Dahl	16	30	7	0	0	0	37
	Les vierges folles	airs suédois de Kurt Atterberg	1	140	73	69	71	22	375
	El Greco	D.E. Ingelbrecht	7	102	27	43	0	4	176
	Derviches	Glazounov	13	53	0	0	0	0	53
1921/1/20	Dansgille	airs populaires suédois	6	0	76	104	27	35	242
1921/2/15	La boîte à joujoux	Debussy (orchestrée par André Caplet)	4	51	52	139	34	4	280
1921/6/6	L'Homme et son désir	Darius Milhaud	12	17	19	10	10	0	56
1921/6/18	Les mariés de la Tour Eiffel	Auric, Honegger, Milhaud, Poulenc, Tailleferre	18	10	8	9	3	20	50
1922/1/20	Skating rink	Arthur Honegger	14	0	17	15	14	4	50
1923/5/25	Marchand d'oiseaux	Germaine Tailleferre	10	0	0	28	22	43	93
1923/10/25	Within the quota	Cole Porter orchestrée par Charles Koechlin	11	0	0	0	69	0	69
	La création du monde	Darius Milhaud	21	0	0	0	0	11	11
	Offerlunden	Aigot Haquinius	24	0	0	5	0	0	5
1924/11/19	Le porcher	vieux airs suédois, orchestrés par Pierre-octave Ferroud	15	0	0	0	0	38	38
	La jarre	Alfredo Casella	19	0	0	0	0	13	13
	Le roseau	Daniel Lazarus	22	0	0	0	0	10	10
	Le tournoi singulier	Alexsis Roland-Manuel	23	0	0	0	0	0	5
1924/11/27	Relâche	Erik Satie	20	0	0	0	3	9	12
-	Divertissements	[répertoire classique]	2	0	75	155	87	39	356
-	Chopiniana	[répertoire classique]	3	96	82	107	0	0	285
				827	517	775	395	252	2771

既存曲や民謡の編曲版を除く新作委嘱に関しては、ヒューゴ・アルヴェーン Hugo Halfven (1872-1960)、ヴィキング・ダール Viking Dahl (1895-1945)、クット・アッテルベリ Kurt Magnus Atterberg (1887-1974) らスウェーデンの作曲家が起用されている。また全演目のうち11演目にフランスの作曲家が起用されており(表中太字で表示)、既存の作品を用いたドビュッシーの2演目を除くと9の演目で、計9名の作曲家に委嘱されている。そうした中で若手作曲家として中心的な役割を果たしていたのが六人組のメンバーである(表中網掛けで表示)。

1921年6月26日に初演されたミヨールの《男とその欲望 L'homme et son désir》は、当初バレエ・リュスのために書かれたものであったが、音楽を聴いたディアギレフとブロニスラヴァ・ニジンスカ Bronisława Niżyńska (1891-1972) が興味を示さず、お蔵入りになりかけた。そこでミヨールがバレエ・スエドワにこの作品を持ち込んだところ、めでたく上演の運

びとなったのである。そして同月には六人組唯一の共作と言える《エッフェル塔の花嫁花婿 Les Mariés de la Tour Eiffel》が初演され大きな話題を呼んだ。当初ド・マレはオーリックのみに作曲を依頼していたが、時間的な制約から、コクトーの提案により六人組が各曲を割り振る形で担当することとなった。実際にはデュレが辞退したために五人での共作となったにも拘わらず、後述するように、この作品は六人組の作品として広く世に知られることとなる。

そのほかにも同バレエ団は1923年オネゲル《スケーティング・リンク Skating Rink》、1923年ミヨー《世界の創造 Création du monde》、タイユフェール《鳥商人 Marchand d'Oiseaux》の初演を行っている。興味深いことに、同バレエ団はバレエ・リュスに先駆けて六人組を作曲家として起用している。また、ディアギレフのお気に入りであったオーリック、プーランク以外の三人を起用している点でも、バレエ・リュスとバレエ・スエドワは相互補完的な形で六人組のバレエ作品を支えていたと言えよう。

さらに、バレエ・スエドワの活動における位置づけとしても、六人組の作品は第2シーズンから第4シーズンの中核をなしている。この時期はスエドワの最盛期であり、各国への巡業公演数も多かったため、六人組の作品が広く聴衆に知られる好機会であったといえる⁴。さらに六人組の作品は、上演回数の総数は多くはないものの、批評誌における注目度も高かった。これは、再演に比べて新作初演は概して批評誌において大きく扱われることに加えて、後述するように問題作として物議を醸すことによって、批評誌における関心が高まったためと考えられる⁵。そして六人組の作品は革新性を希求するスエドワの方向性をアピールするものとして重視されていたことも窺われる。ド・マレは当時のことを回想して次のように述べている。

ジャン・ボルランと私は、より危険な試みをするというリスクを受け入れることにしました。これによって作られたのが、《エッフェル塔の花嫁花婿》、《スケーティング・リンク》、《世界の創造》です。これらは様々に意欲的な作品ですが、疑いの余地なく先駆的なバレエです⁶。

ド・マレの述べる「先駆的なバレエ」の担い手であった六人組の作品は、同バレエ団においてスキャンダル性をはらんだ呼び物として重視されていたと言えよう。そしてこうした傾向は、六人組のイメージ形成においても大きな影響を与えていると考えられる。そこで、彼らの作曲した5作品すなわち《男とその欲望》、《エッフェル塔の花嫁花婿》、《スケーティング・リンク》、《世界の創造》、《鳥商人》に焦点を当て、各作品が当時の批評においてどのように評価されていたのかを検証したい。

2. 前衛性への期待と多調性

それでは、音楽面においては、具体的にどのような点が革新的であり前衛的とみなされていたのだろうか。20世紀初頭のいわゆる「歴史的な前衛」については、梅津が1920年代のロシア・アヴァンギャルドについて優れた論考を著している⁷。梅津が音楽史記述における前衛に関して指摘している事は、実のところ1920年代のフランスにおける進歩史観に関しても当てはまる。すなわち、シェーンベルクと同様に新たな音組織の探求に向かうことが評価される傾向にあり、「音の革命」「新しい音楽言語」の創出が切実な問題とされていたのだ⁸。こうした問題をふまえたうえで六人組の作品に関する批評に焦点を当ててみると、彼らの作品における「多調性」は、当時における前衛性の象徴とみなされていたことが確認される。『クレーエ・ミュージカル』誌においては六人組の唯一の共作について「エッフェル塔の花嫁花婿、六人組の商標である多調性を用いた百科事典的で、面喰わせるような笑劇」⁹と述べられている。こうした認識は、他の作品においても共通してみられる傾向であるのかを、各作品の批評から検証してみたい。

2-1. 男とその欲望

ミヨー作曲の《男とその欲望》作品48は、ポール・クローデル Paul Claudel (1868-1955) の脚本・舞台監督により、ブラジルの熱帯雨林が描写されている。複数の舞台が設置され異なる背景を持ち、同時進行に異なる舞踏が展開される。音楽はこうした舞台の多層性に呼応して、多調性によって書かれている。四段の階段状になっている舞台のうち、三段の両端に楽器群が配置され、それぞれのセクションが固有の調と拍子を持って同時進行するように作曲されている。後述するように、ミヨーはすでに多調による作曲を試みており、1920年には複数の演奏会でスキャンダルを引き起こしていた。批評誌はこうした経緯を踏まえ、《男とその欲望》について皮肉めいた調子で伝えている。

ここには真のスキャンダルは存在しなかった (…)
ダリウス・ミヨー氏の音楽は、はじめはごく普通にポリフォニーで始まるのだが、多調性がそれに続き、ついにはカコフォニーに転ずる¹⁰。

ここでは多調性が騒音(カコフォニー)の域にまで達していることが揶揄されている。ミヨーの音楽を「音楽以前」とであるとみなす態度は、この記事のタイトルでミヨーの担当について「音楽(?) : ダリウス・ミヨー」と皮肉たっぷりの疑問符が付されていることにも表されている。同記事においては、ミヨーがこうしたカコフォニーの音楽を書いて聴衆を驚かせようとする態度について辟易していることを露わにし、次のように述べている。

聴衆はもはや「仰天する」ことはないし、憤慨することもないだろう。(…) ダリウス・ミヨー氏は宣伝の方法を既に使い果たしてしまったのだ。もし彼がそれでも聴衆を驚かせたいと望むならば、彼は音楽を書くしかあるまい¹¹。

ミヨーが「音楽を書く」ことが聴衆を驚かせると揶揄されるほどに、ミヨーは「音楽以前」と批判される多調性を推し進めていた。舞台演出にきわめて合致したプランであったとはいえ、複数の調を同時に聴き分けることの困難さや、時として無調的な状況が生み出されることが、当時の聴衆を戸惑わせたのであろう。だが、音楽に関しての批判はあったものの、ド・マレはこの作品をバレエ団のレパートリーに加え、各国での公演の演目にも選ばれた。公演回数がさほど多くなかった一方で、ミヨーの音楽を巡っては批評誌における注目度が高かったと言える。通常再演時には寸評がなされるのみであったが、この作品に関しては同誌翌年の記事において次のように伝えている。

流行は過ぎ去った。確たるものは何もないという革新の奇妙な側面である。驚かせるような効果は消え去り、たいしたことは何もない。六十数小節も続く打楽器ももはや滑稽なものではなく、使い古された手法である。すでに、である！¹²

打楽器の効果的な使用に関しては、音楽史においてはエドガー・ヴァレーズの《イオニザシオン Ionisation》(1931) が有名であるが、ミヨーの《男とその欲望》においてはこうした書法が先駆的に用いられているのである。こうした革新性が「使い古された手法」と批判されているのは、流行が真に過ぎ去ったというよりも、こうした手法がもてはやされていること、聴衆を驚かせようと奇をてらうことに辟易していたためだと考えられよう。

2-2. エッフェル塔の花嫁花婿

六人組の結成後、ヴェー・コロンビエ劇場における一連のスペクタクル・コンサートで話題をさらったコクトーは、バレエ・スエドワと共同でスペクタクルを企画した¹³。コクトーはパリの象徴であるエッフェル塔や先端技術の象徴である写真機などを劇中で効果的に用い、当時の流行を風刺的に織り交ぜたナンセンス劇《エッフェル塔の花嫁花婿》を書きあげた。

コクトーは、舞台美術をイレヌ・ラギュ Irène Lagut (1893-1994)、衣装をジャン・ユゴー Jean Hugo (1894-1984) に担当させた。音楽は当初オーリックのみに依頼されていたが、時間的な制約から、コクトーは六人組の共同作として仕立て上げることを思いつき、六人に作曲を依頼した。だが、1921年、デュレは六人組を脱退した。このことが表明されたのはリハーサルの日前であった。期日差し迫っての状況で、しかも突然の脱退表明であったため、メンバーは動揺を隠せず、コクトーに至ってはいらだちを隠せない手紙を書き送って

いる¹⁴。コクトーは、六人組の共同作として宣伝することこそがこの作品にとって最も効果的であると考えていたため、デュレの慰留を試みたのだ。だがデュレの決意は固く、彼はサン・トロペに居を移し引退生活に入った。かくして、六人組唯一の共作となるべきこの作品も、一人を欠いた形で世に送りだされることになった。ただし、デュレの意に反して、結局のところ公演およびポスターには六人組の名が掲げられ、各批評誌ではデュレの脱退については言及しているものの、《エッフェル塔の花嫁花婿》は実質的には六人組の作品として扱われている。

《エッフェル》の公演は1921年6月18日から26日まで行われた。折しも同時期に、シャンゼリゼ劇場のホールではツァラをはじめとするダダの展覧会が開催されており、18日のマチネーにはダダの催しがあった。また、前夜の17日にはマリネッティと未来派による「騒音コンサート」が開かれていた。こうしたさまざまな芸術運動の渦中に身を投じる形で、18日のソワレで《エッフェル等の花嫁花婿》は初演されたのである。それゆえ、演奏が始まるや否や野次と賞賛の声で騒然として、演奏が聴こえにくいほどであったという。アンチ・コクトーのダダイストや保守派層からは大ブーイングが起きた。初演時の状況について、『クーリエ・ミュージカル』誌において、シャルル・タンロック Charles Tenroc は次のように述べている。

会場はまっぶたつに割れていた。一方では、人々はこのスペクタクルの滑稽さを楽しんでいるようであった。彼らの髪は概して輝いてつややかであった。かれらは手を叩き、足をふみならしてこう叫んでいた。「ブラヴォー！某万歳！」彼らは舞台上に登場した詩人コクトーの憤み深さを都合のいいように解釈していた。彼らは互いに「傑作」について話し合っていた。

もう一方では、怒り狂った人々が、彼らの目にしたものに傷つけられていたようであった。彼らの口元は苦虫を噛み潰したようであった。彼らは息を切らして、こう叫んだ。「失せろ！某くたばれ！」彼らはみな声高に「秩序」について話し合っていた¹⁵。

そして、この公演によって、六人組が同一の性質をもつ音楽家として認識される決定的なきっかけとなった。同誌は続けて次のように述べている。

パントマイムの道化師の動きに合わせてメガフォン装置が聴衆に解説をする、という着想に基づいて、「六人組」という協会が作り出したものは、新鮮で生き生きとした、いくぶん滑稽な音楽のごた混ぜである。このごた混ぜは彼らの美学的立場を明確にするとともに、才能の豊かさを財産目録に記帳させることにもなった。この若き「六人組」は既に五人でしかない。すなわちオネゲル氏、グリウス・ミヨー氏、プーランク氏、オーリック氏、タイユフェール嬢である。デュレ氏は脱退してしまった。彼らは皆才能があ

る。全員参加というその名に恥じず、個人的関心より社交的関心が優り、その結果あらゆる個性は共通の対象の中に消失せざるを得ない。この仲間たちは掟に背かず、完全なる規律において各自の個性を形成しているものを識別することはできなかった。殆ど無名の協会。だが彼らの活動は音楽の相場表に名を記され、その配当金が彼らの宣伝を保証している¹⁶。

すなわち六人組が結託することによって相互扶助的な形で名声が確約されていることが示唆されているのであり、タンロックはこうした売名行為ともいえるような活動に対して懐疑的な態度である。だが、良かれ悪しかれ、この公演によって、六人の作曲家の個性や各自の方向性よりも、グループ全体としての方向性や性質に関心が集められることにつながったのである。

バレエ・スエドワによる公演は、1921年1月、1923年6月にも再演され、1923年にはニュー・ヨークでも同じ演目がかげられ、1925年までに計50回上演された。だがこの公演を最後に六人組がグループとしてコクトーと共同で作品を発表することはなくなる。《エッフェル塔の花嫁花婿》も1925年のバレエ・スエドワの解散とともに姿を消し、1948年の再演奏まで日の目を見ることはなかった。だが、この作品によって六人組が一つのグループとして認識される決定的な機会となった。そして「六人組」という概念に各自の音楽的特徴が結びつけられ、六人組の性質そのものとして語られることになってゆく。

2-3. スケーティング・リンク

《スケーティング・リンク》は氷上を滑走する男女を描写する単調な筋の展開を持ち、オネゲルはこれに対して《勝利するオラース》と同様に多調的な要素を取り入れた音楽を書いたとされている。実際のところは、主張が明確に提示されている中で遠隔調の対旋律が時折現れる程度であり、《男とその欲望》に比べて多調的傾向は少ないと言える。にもかかわらず、この作品は多調性という側面から評価づけられていることは注目すべきである。『メネストレル』誌は次のように述べている。

オネゲル氏がこの舞踏詩に音楽を書いた。彼はこの作品に多調をふんだんに用いている。多調なくしては、彼は「六人組の」五人から非難されてしまうであろう¹⁷。

同誌では、多調性が必ずしもオネゲルの個性を発揮させるものとはみなしていないが、少なくとも多調性を六人組に共通する音楽技法とみなしていることが分かる。『フィガロ』においては、こうした六人組の革新性を希求する傾向について次のように述べている。

抗いがたいシンパシーが、彼をこの有名な「六人組」というグループへと引きつけていく。彼は、自身と同様に、世界中がこうした革命的なことを愛するようにと望んでいる。だから彼は、革命的なことを十分すぎるほど行っている。私は彼の進化を喜ばしく思っており、日々彼らについて、世界中から、トゥールのような地方から私に宛てて送られて来る数百の侮蔑的な手紙から、彼が正気であると擁護する用意がいつでも出来ている¹⁸。

オネゲルは、1921年に作曲されスイスのジョラ劇場で初演された《ダビデ王 Le Roi David》は聴衆から大絶賛を受け、各批評誌でも賞賛されパリでも注目を集めた。ダビデ王の成功から、批評家の一部ではオネゲルを忌まわしきスキャンダル性から救出すべく、六人組から「オネゲル外し」を画策する者も現れていた¹⁹。こうした議論の中で、多調性を用いる前衛的音楽家「六人組」というイメージが、彼らの音楽を価値づけるうえでの評価軸として機能していたのである。

2-4. 鳥商人

コクトーをして「耳のマリー・ローランサン」²⁰と言わしめたタイユフェールにとって、1923年スエドワが上演した《鳥商人》は初めて成功をおさめた作品であった。だが、批評誌における評価は手厳しいものであった。アンドレ・メサジェはフィガロ紙において《鳥商人》をタイユフェールの最も重要な作品と位置づけ、独創性を評価している²¹。一方で、同胞の用いている多調性とタイユフェールの音楽性との「そぐわなさ」について『クーリエ・ミュージカル』誌は次のように述べている。

ハイドンとストラヴィンスキー、対位法と多調性を混ぜ合わせたポプリのような模倣が見受けられる。これ〔多調性の使用〕は進んでのことか躊躇しながらであろうか？²²

同誌は、多調性がタイユフェールらしからぬ書法であることを懸念しており、六人組というグループの影響が背後に見られることをにおわせている。他方で『メネストレル』誌においては、幾分タイユフェールの肩を持つような論調である。

タイユフェール嬢の多調性の概念は、「六人組」の仲間たちの数々の過ちとは異なり、弦楽器を打楽器や管楽器に埋もれさせて犠牲にするようなことは決してしない²³。

同誌においては、多調性が過度に推し進められることによってある種の混沌状態に陥ることを好ましく思っておらず、作品全体の出来栄としてはよくないものの、六人組の他の仲間

の作品よりは良いと言いたげな論調である。いずれにせよ、《鳥商人》の音楽的評価に関しては、六人組的な書法すなわち多調性という観点から価値判断が為されていたことが確認される。

2-5. 世界の創造

これまでに見てきたように、六人組の作品においては多調性の使用、スキャンダル性や革新性が期待されていることが見て取れた。一方で、ジャズや打楽器の効果的奏法を用いたミヨーの《世界の創造》に関して、前衛性を期待していた批評家からは失望の声が挙がった。『メネストレル』誌においては多調性の使用について次のように述べている。

この作品を前衛音楽と分類するよりも、いくなれば後衛の音楽とでも分類すべきことに驚かされる²⁴。

この作品におけるジャズの要素と新古典主義的要素の融合は後世においてこそ再評価されているものの、初演当時は多調性という前衛性の期待から外れていることへの失望の方が反応として大きかったと言える。こうした状況について痛烈な批判を行ったのがエミール・ヴェイエルモーズ Émile Vuillermoz (1878-1960) である。彼は《世界の創造》が節度のある音楽であると作品自体については評価したうえで、六人組が前衛の旗手とみなされることについて次のように不満を述べている。

偽の革新派の崩壊をここで銘記しておこう。冗談がきつすぎたことを理解して、この六人組とかいうグループは、攻撃的・防御的宣伝の共同利害関係者という限りにおいての解散を余儀なくされたのである。有益な伝説を流布させようという偏見に満ちた努力にもかかわらず—そしてそこには過度に産業的な若者たちの信念しかなかった—六人組の音楽というものの、六人組の美学というものも決して存在しなかったのである²⁵。

後に詳述するようにヴェイエルモーズは六人組が前衛音楽家とみなされることに対して嫌悪感を露わにしているが、《世界の創造》において多調的な要素がみられなくなったことが革新派の崩壊すなわち六人組の解体を意味するという価値観からは、多調性を前衛の象徴とみなしていることが読み取れるのである。

2-6. まとめ

以上にみてきたように、六人組の手がけた五つの作品の評価に関して共通する傾向が見て取れる。すなわち、スエドワとの共作においては前衛的なもの、革新的なもの、新たな芸術

の形式を示すものが求められていた。厳密にいうならば「前衛」という言葉はごく限られた場合にしか用いられておらず、「現代の」「革新的な」などの表現が用いられている。だが、こうした傾向をもつ作品に対して、ヴェイエルモーズが「偽の革新派」と酷評していることは、裏を返せば当時六人組の作品が「前衛」としてまかり通っていたことを指し示すものといえる。さらに、この前衛性によって、六人組がひとつのグループとしてのイメージを形成されたのだと考えることができるだろう。そこで、次節では多調性をめぐる議論をふまえた上で、六人組の批判者であった批評家エミール・ヴェイエルモーズの批評を取り上げることによって、当時彼らが前衛音楽家としてどう評価されていたのかを検証してみたい。

3. 多調性と前衛性をめぐる議論

3-1. 多調性をめぐる議論

20世紀初頭の西洋音楽において、進歩主義的歴史観に身を置く者にとって大きな問題のひとつが「調性の崩壊」であった。数世紀にわたって体系化され音楽を秩序付ける上で支配的であった機能と声が極限まで推し進められ、「不協和音の解放」によって調性は「危機」にさらされた。これまで自明のものとされていた調性体系があらためて問い直され、調性に留まり続けるにせよ、それを拒否するにせよ、音楽家たちは何らかの形で「調性」という問題に向き合わざるを得なかった。こうした問題意識の表れとして生み出されたものの一つが「多調性」である。

多調性とは簡潔に述べるならば複数の調が並行して存在する状態のことを意味する。多調的な試みは19世紀末から徐々に意識的に行われつつあるが、ひとつの作曲技法として注目を集めたのは20世紀初頭、とりわけフランスにおいてである。1910年代後半になると、「多調性」がフランスとの伝統との関連から語られるようになる。フランスで多調性が注目されるきっかけとなったのは1913年に催されたストラヴィンスキーの《春の祭典》のスクランダラスな初演であった。この作品で用いられている鮮烈な和音が人々を驚嘆させ、数々の賞賛と批判とをもたらした²⁶。この作品からインスピレーションを得て、シャルル・ケ克蘭 Charles Kœchlin やミヨーは多調性による作曲を模索し始めることとなる。また、《春の祭典》初演の翌年1914年にアルフレード・カゼッラ Alfredo Casella (1883-1947) の《Notte di maggio》が初演され、この作品は《春の祭典》の革新的な多調性を継承したとして、カゼッラの作品が評価されるようになった²⁷。

だが、多調性は賞賛を受け一方で、フランスの保守派層の作曲家たちから痛烈な批判を浴びることとなる。ここで争点となったのが、多調性がフランスの伝統の破壊であるか革新であるかということであった。伝統の破壊であるとする立場として、V.ダンディが多調性を『クーリエ・ミュージカル』誌において「悪しき様式 style bosche」と評した。「bosche」とは

ドイツを蔑称する際に用いられる言葉である。すなわちダンディはここでは多調性を無調性と同類のものとみなしており、非フランス的なものであると批判しているのである²⁸。これに対してフランス音楽の伝統の更新発展であるとする立場から、Ch.ケクランが同誌において「二つの調性を重複させることの音楽的な効果はフランスの国民的技術に矛盾しない」と反論を行っている²⁹。すなわち、これらの議論においては、「多調性」は進歩主義的な立場からはフランスの伝統の「発展」あるいは「革新」として賞賛されたのに対し、保守的な立場からはフランスの伝統の「破壊」であると批判されるというように、伝統をめぐる対立軸が形成されていたことを指摘することができる。

さらに、多調性に関する議論を再び活性化させる出来事が起る。1920年、コンセール・コロヌの演奏会でミヨーの《交響組曲第二番》とオネゲルの《セント・アルメエンヌの死》より〈間奏曲〉がスキャンダルを引き起こし、警察が介入するほどの騒ぎとなった。とりわけミヨーの交響組曲は、サン＝サーンスをはじめ音楽アカデミーの人々から激しく拒絶された。サン＝サーンスは『メネストレル』誌にミヨー宛の公開書簡を掲載した。その文面は以下の通りである。

私はあなたが、間違いじみた錯誤に門を開き、聴衆の反対にもかかわらずそれを押しつけたことを悲しく思います。たくさんの楽器が別々の調性で演奏するなど決して音楽ではありえず、騒音にすぎません³⁰。

さらに翌1921年にもミヨーの《ピアノとオーケストラのための練習曲》が同じような形でスキャンダルを引き起こした。だが、スキャンダルを引き起こしたということは、必ずしも否定的な評価を意味してはいないのである。《春の祭典》初演のスキャンダルがそうであったように、それは作品の革新性を賞賛する両義的な意味を含んでおり、当時の聴衆には理解されないということが名作の証であるという暗黙の認識があったようである³¹。

また、アンドレ・クーロワ André Cœuroy は六人組に関する批評に「音楽の偉大なる夕べ」というタイトルを付している。これは社会主義革命達成を意味する言葉であることから、クーロワが六人組の活動を革命的な行為として賞賛していることが伺われる。彼は音楽史上においてかつて成し遂げられてきた革命について触れたのち、新しい岐路に立つ存在として六人組を取り上げ、次のように述べている。

人々はダリウス・ミヨーや六人組を笑う。それは彼らが調性という従来の価値観に基づいて評価するからである。それは、人々がキュビストを評価する際に、過去の遠近法という価値観から全く抜けきれないために理解できずにキュビストを笑うのとまったく同じことである。彼らは新しい世界にいたのであり、そこには過去と共通の尺度はない

のである。彼らを理解するためには、ゆっくりと受け継がれるという概念を忘れ去る必要がある。「協和」「不協和」という言葉の意味が正反対であるという考えを捨てねばならない。最早単なる和音があるだけなのだ。革新者たちが間違っているなどと、いったい誰が厚かましくも言い立てられようか？³²

彼は同記事でミヨーを六人組の首領と位置づけ、印象主義の靄のかかった地平に立ち向かう旗手、すなわちドビュッシー以降のフランス音楽界を代表しうる新世代とみなした。そして、既存の概念から逸脱する新世代の音楽言語、すなわち多調性に可能性を見出し、調性の崩壊という音楽上の重要な問題を解決しうる存在として、「音の革命」を実現する存在として、ミヨー率いる六人組に期待をかけている。

さらに、六人組の名付け親であるアンリ・コレ Henri Collet が1920-1922年にわたる論考で「多調性」を六人組に特有のものとして論じることにより、「多調性」が「六人組」のトレードマークとみなされるようになった。とりわけ、コレは多調性がフランス音楽特有の簡潔さ、明快さを備えているという点で多調的な音楽を高く評価した³³。

また、ランドルミーは「印象主義の衰退」という論考において、当時の音楽的状况を概観したうえで、六人組に関して次のように評している。

新しい和声はまさしく新たな言語である。というのも和声のシステムは単に適切な和音を生み出すのみならず、音階や旋律をも生み出すからである。それゆえ《六人組》は和声における革命的な存在であり、ドビュッシストが非常に重大な和声の革命を起こした後、今度は六人組が自分たちの革命を成し遂げようとしている³⁴。

このように、「多調性」という用語はミヨーの作品の音楽性をめぐる議論を引き起こしたのであるが、それを評価するにせよ否定するにせよ、その言説はインパクトを与えることとなり、結果としてその作品および作曲家の知名度を上げ、評価を高めてゆく契機となったと言う事ができるだろう。

3-2. 前衛性をめぐる議論

前項で述べたように、20世紀初頭のフランスにおいて多調性は新しい音楽言語として、「音の革命」を成し遂げるものとして注目を集めていた。そして多調性が六人組と結び付けられることによって、六人組がフランス音楽における前衛的革新者と目されていた。こうした傾向はバレエ・スエドワとの共作を通じてより加速したと言える。このように、異なる方向性を持つとされてきた六人組が前衛音楽家としてのイメージを形成しつつあることについて、徹頭徹尾反論したのがエミール・ヴェイエルモーズである。彼は革新派の音楽雑誌『ルヴェ・

ミュージカル』誌の主要執筆者であると同時に、『ル・タン Le Temps』における週一回の音楽批評を担当するほか、精力的に批評活動を行っていた。とりわけ、フランス音楽の発展という文脈において六人組の名が挙がることに対しては極めて懐疑的であった。ヴェイエルモーズは六人組が革新的存在とみなされている事について、次のように批判している。

人々はダリウス・ミヨー氏のバレエ《男とその欲望》や《エッフェル塔の花嫁花婿》は前衛作品であったと信じていた。かつて《春の祭典》やシェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》がそうであったようにである。なんということだ！（…）この「偽の革命」は無関心のなせる業である³⁵。

さらに、批判の矛先はバレエ・スエドワ本体にまで及ぶ。同誌においてヴェイエルモーズはこう批判している。

ロルフ・ド・マレとその協力者はあらゆる場合において許しがたい。なぜならば、彼らは前衛芸術を代表すると傲慢にも主張しているからである。（…）彼らの言い分では、フランスの前衛芸術はフェルナン・レジェ、サンドラール、ピカビア、サティ、そしてミヨーから成るというのである。いったい誰がこんな単純な仮定に従うことができようか。こうした過ちは救いがたいものである³⁶。

ヴェイエルモーズの批評は、バレエ・スエドワが、そして六人組（とりわけミヨー）がフランスの前衛芸術の旗手とみなされていることに対して苛立ちを露わにしている。このように、スエドワの公演に期待されている前衛性、すなわち六人組が体现すべき革新性について数々の批評がなされているが、《世界の創造》において前衛性が色あせてきたことに対して、ヴェイエルモーズはここぞとばかりに手厳しく批判している。

ブレーズ・サンドラールの台本、フェルナン・レジェの舞台美術・衣装は当夜の公演で前衛の斬新な示威行為とする筈だったようである。だが全くそうはならなかった。ミヨーの技法は、本質的に革新的ではなく、大人しくて日中演奏してもいいようなものであった。フェルナン・レジェのキュビズムは、《スケーティング・リンク》におけるように圧倒的なものではなく、もはや人々を驚かすことができなかった。初源的なカオスの具現化に用いられていたにも拘わらずである。（…）

そもそも、毎年定められた日に、戦闘的無政府主義者とみなされることは全く以て不可能である。絶えず変化し続けるスポークスマンを必要とする、そのような役割を担うことは、自らを消耗させてしまうからだ。そのような役どころでは、せいぜい一シーズ

ンしか花形でいられない。音楽家の友好的な小グループは、極めて巧みに六という数字でその宣伝行為の共同体を命名したが、彼らは今日まさにそういう経験をしている³⁷。

ヴェイエルモーズは六人組が一つの党派として革新を成し遂げうる存在ではないということを一貫して主張していたが、その彼においても、革新性が六人組を結びつける効力として機能していたことを認めている。そしてその革新性が色あせたことによって六人組が解体したと結論付けているのだ。このことから、六人組は前衛的・革新的というイメージによってひとつのグループとしての存在を形作っていた事が窺われる。

4. おわりに

バレエ・スエドワにおける六人組作品について、1920年代当時の批評誌における評価としては、前衛性および革新性、新しさが注目を集めており、前衛的な作曲技法としては、具体的には多調性が議論的となっていた。こうした前衛音楽家としてのイメージは、本論で検証してきたように、必ずしも肯定的なものではなかった。しかしながら、前衛というレッテルが機能することによって、六人組のグループとしてのイメージ形成、より厳密にいうならばグループとしてのイメージの「存続」に大いに寄与したことは注目されるべきである。

さらに、否定的な評価をされることは必ずしもデメリットにはならないことも指摘しておかねばならない。若手作曲家にとっては、批評誌において無難に扱われることよりも、多少の議論を引き起こしても注目を喚起することのほうが、芸術家としての名声を獲得していくうえで有利なことであった。

ジャーナリズムの発達に伴い、作曲家が名声を得、地位を確立する上で、「よい音楽を書く」という純粹行為のみでは成り立たなくなり、作曲家は多かれ少なかれ自身を演出する必要性が生じ、作品以外の部分での社会的身振りが注目されるべき状況に置かれるようになった。六人組は、まさにこうした問題に自覚的かつ戦略的に向き合った作曲家だといえる。ともすれば「よい音楽を書く」こと以上に自らの宣伝行為を華やかに行っていた彼らに対して、本論でも取り上げたように、不快感をあらわにする批評も少なからず存在している。こうした六人組の戦略的な自己正当化を若気の至りと片づけることも、純粹な音楽家ではないと弾劾することも容易ではある。だが、先人の偉大なる作品群のもと、一作曲家がどのようにして自らの存在意義を主張していくかを考えると、作品そのものだけでなく批評活動をも含みこんで価値創造をするという行為は、モダン以降の音楽家、ひいては芸術家に共通して問題化されていたことであり、現在もなおアクチュアルな問題であろう。「作品そのもの」の評価のみを問うだけではなく、その背後にある作曲家や批評家その他の思惑や聴衆の受容を含めて、こうした行為の歴史的意味を問うことが、今後尚一層必要とされる。

(本稿は2010年度東京芸術大学博士学位論文「1920年代フランスの音楽批評における『六人組』評価」の一部を書き改めたものである。)

主要参考文献

- Baer, Nancy Van Norman. *Paris modern: the Swedish Ballet, 1920-1925*. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1995.
- Gottlieb, Lynette Miller. “Images, technology, and music: The Ballets Suédois and ‘Les mariés’ de la Tour Eiffel,” in *The Musical Quarterly*, Winter 2005, Vol. 88 Issue n4, pp.523-555.
- Häger, Bengt ed. *Ballets suédois*. Paris: Jacques Damase, 1989.
- Harbec, Jacinthe. “Le ballet chez Cocteau: Vers une manifestation avant-gardiste en compagnie du Groupe des Six et des Ballets suédois” in *Revue de musique des universités canadiennes*, 22(1), pp.40-67.
- Roy, Jean. *Le Groupe des Six*. Paris: Seuil, 1994.
- 梅津紀雄「音楽の前衛とロシア・アヴァンギャルド」『工学院大学共通課程研究論叢』46(1)、17-33頁、2008年。

注

- 1 スエドワの前衛性については Gottlieb (2007)、Harbec (2001) が論じている。だが、彼らの見出す「前衛」とは過去の様式のパロディといった側面であり、従来の音楽史記述を上書きする結果にしかっていない。これは、本来「前衛」とは、その時代における最先端を意味するものであるにも拘わらず、従来の研究では、後世からみた「前衛」についてしか取り扱ってこなかったことが要因である。現在から見て「前衛であるか」ではなく、当時何が「前衛」とみなされていたのかが、正に問われなければならない。
- 2 Garafola (1995) はスエドワの第1シーズンの演目は、リュスの演目に対抗する形で組まれていると主張している。ただし、その対称性については強引な関連づけも見られ、説得力に欠ける。See, Lynn Garafola, “Rivals for the New” in *Paris Modern: The Swedish ballet 1920-1925*, ed. Nancy Van Norman Baer (Seattle: University of Washington Press, 1995), p.66.
- 3 Bengt Häger, *Ballets suédois* (Paris: Jacques Damase, 1989), p.21. (翻訳および傍点は筆者による。以下同様。)
- 4 スエドワの巡業都市の一覧はBaer (1995: 154) を参照されたい。ここでは各年の巡業国及び巡業都市の数値のみを挙げるにとどめる。1920年: 2カ国2都市。1921年: 3カ国41都市。1922年: 9カ国39都市。1923年: 3カ国25都市。1924年: 2カ国27都市。1925年: 2カ国36都市。
- 5 たとえば同世代の作曲家アレクシス・ロラン＝マニユエル Alexis Roland-Manuel (1891-1966) の《奇妙なトーナメント Le tournoi singulier》は音楽・美術ともに評判が良かったが、六人組

の作品と比べて注目度に差があったのは、「問題作」として話題になったか否かであったと考えられる。好印象の作品に関しては寸評がなされるのみで、問題作に関しては紙幅が割かれる傾向は、当時の批評界の皮肉な現状を物語っている。

- 6 Bengt Häger, *Ballets suédois* (Paris: Jacques Damase, 1989), p.60. (本論文中的引用はすべて筆者訳)
- 7 梅津紀雄「音楽の前衛とロシア・アヴァンギャルド」『工学院大学共通課程研究論叢』46(1)、17-33頁、2008年。
- 8 しかしながら、後世の音楽史記述において1920年代のフランス音楽は概して「新古典主義」と一括りにされることが多い。これはドイツ・オーストリアの前衛と相対化するために行われた後世による修正主義的記述であると言える。この問題に関しては別稿で論じたい。尚、20世紀初頭フランスの前衛的傾向を的確に捉えた音楽史書として、タラスキンの下記の文献は必読書である。Taruskin, Richard. *The Oxford history of western music*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- 9 Charles Tenroc, “Théâtre des Champs-Élysées” in *Courrier musical* (août-septembre 1921), p.228.
- 10 Pierre de Lapommeraye, “Théâtre des Champs-Élysées” in *Ménestrel* (17 juin 1921), p.252.
- 11 *Ibid.*
- 12 Pierre de Lapommeraye, “Théâtre des Champs-Élysées” in *Ménestrel* (27 janvier 1922), p.36.
- 13 スペクトル・コンサートに関する詳細は筆者の博士論文『1920年代フランスの音楽批評における六人組評価』第1章第1節第5項を参照されたい。
- 14 「きみはばくをずいふんと悲しませ、とんでもなく困らせてくれるね。予測もつかないようなこんな災難を起こすなんて、君はしそうもないと思っていたのに。六人組を離れるのは不愉快なことで、危険で、行き詰まりになるばかりではなく、横の繋がりがなくなることなんだよ。君が僕や「結婚」にそんなことをしてくれようとは考えられない。最高に受けると、君は気に入っていると言っていたからね。ジェルメーヌとく電報」に取り組んでくれたまえ。後生だからお願いだ。ポスターには僕たちの名前は一緒に載せねばならないし、共に成功や失敗の危険を冒さねばならないんだ。」Cocteau à [Durey] 29 mai [mars?] 1921 Cf. (Roy 1994), pp.75-6.
- 15 Charles Tenroc, “Théâtre des Champs-Élysées” in *Courrier musical* (août-septembre 1921), p.228.
- 16 *Ibid.*
- 17 Pierre de Lapommeraye, “Théâtre des Champs-Élysées” in *Ménestrel* (27 janvier 1922), p.35.
- 18 Antoine Banès, “Théâtre des Champs-Élysées” in *Figaro* (22 janvier 1922)
- 19 たとえばエミール・ヴェイエルモーズはオネゲルの《ダビデ王》を大バッハの系譜に連なる傑作として高く評価したのちに、次のように結論づけている。「私はこの作品 [《ダビデ王》] を書いたこの音楽家 [オネゲル]こそが、真に異端の開祖であるとみなしている。彼は共同者の「大義」に背いている。奴らが誠実であるならば、同胞であるオネゲルを「六人組」という修道会から除

名することは疑いの余地がないところである。」Émile Vuillermoz in *Le Temps* (30 décembre 1921) だが、こうした批評家の反応、六人組の仲間内での評判に対して、オネゲルの態度は確固としたものであった。彼は方向性の違いにもかかわらず、六人組の一員であることを強調して、次のように述べている。「私は同朋から引き離されるなどとは一瞬たりとも考えていない。そもそもそんなことは不可能に思われる。というのもこのグループは組合でもクラブでもなく、別離というのは我々の友情の結びつきが途絶えることを単純に意味するだろうからだ。もしも、『六人組』と呼ぶ代わりに、我々が『キュビストの音楽家』や『ダタイスト』といった命名をされるのだとしたら、そのレッテルのままでいただろうし、このグループを解体することなどできないだろう。わが友ルイ・デュレが脱退したことに不同意なのはこういうわけである。彼は、私の考えでは、純粹に名目上はメンバーのままである。彼が『六人組』の一員でないとしても、彼は『元六人組』なのであり、結局は同じことだ。」Arthur Honegger, “Petit historique nécessaire” in *Courrier Musical* (1 février 1922), p.58.

- 20 「ジェルメーヌ・タイユフェールの作品は、僕らに耳のためのマリー・ローランサンを予約する」、『ジャン・コクトー全集 4』堀内大學訳、東京：創元社、1980年、70-71頁。
- 21 André Messager, “Théâtre des Champs-Élysées” in *Figaro* (28 mai 1923), p.5.
- 22 Charles Tenroc, “Théâtre des Champs-Élysées” in *Courrier musical* (15 mai 1923), p.208.
- 23 Pierre de Lapommeraye, “Théâtre des Champs-Élysées” in *Ménestrel* (1 juin 1923), p.247.
- 24 Pierre de Lapommeraye, “Théâtre des Champs-Élysées” in *Ménestrel* (2 novembre 1923), p.454.
- 25 Émile Vuillermoz, “Ballets Suédois” in *Excelsior* (29 octobre 1923)
- 26 《春の祭典》の初演に関しては Campbell, Bullard, “The first performance of Igor Stravinsky’s *Sacre du printemps*”, Ph. D. Diss., University of Rochester, 1970. に詳しい。
- 27 Émile Vuillermoz, “La Musique au Concert” in *Comoedia* (30 mars 1914), p.2.
- 28 V. d’Indy, “Esthétique” in *Le Courrier musical* (15 janvier 1917), pp.25-26.
- 29 Charles Kœchlin, “Esthétique?” in *Le Courrier musical* (15 février 1917), pp.79-80.
- 30 ミヨー、ダリウス『幸福だった私の一生』(*Ma vie heureuse*, Paris, 1973) 別宮貞雄訳、東京：音楽之友社、1993年、102頁。
- 31 ミヨーは回想録において当時のことを振り返り、「音楽史は同じようなスキャンダルの連続です」と述べている。同前、103頁。
- 32 André Cœuroy, “Le Grand Soir de la musique” in *Revue du mois* 22/131 (10 novembre 1920), pp.354-66.
- 33 See, Jean Roy, *Le groupe des six* (Paris: Seuil, 1994), p.201.
- 34 Paul Landormy, “Le Déclin de l’Impressionnisme” in *Revue musicale* (février 1921), p.99.
- 35 Émile Vuillermoz, “Ballets Suédois” in *Revue musicale* (1 décembre 1923), p.167.
- 36 Émile Vuillermoz, “Ballets Suédois” in *Revue musicale* (1 février 1925), p.216.
- 37 Émile Vuillermoz, “Ballets Suédois” in *Revue musicale* (1 décembre 1924), p.167.

**A study of the Ballet Suédois (1920-1925) and *Les Six françaises*:
concerning the formation of the image of “avant-garde musician”**

NARUTA Reina

This study investigates the French musical criticism in the 1920s in order to clarify how *Les Six* were evaluated and what they signified in the context of “la musique d’avant-garde” at that time, focusing on the collaboration of Ballet Suédois.

In ballet pieces, where *Succès de scandal* was planned, *Les Six* used so defiant a musical language that critics argued the pros and cons. Their progressive écriture such as polytonality particularly attracted attention of critics and caused great controversy.

As a conclusion, this study proposes the following points. The most controversial point of their activity, which planned *succès de scandal*, was its progressiveness. Critics argued their progressiveness in the context of “la musique d’avant-garde,” so that *Les Six* began to gain fame. The presentation of *Les Six*, involving these critics, was an act of self-authorization.