

近代ヨーロッパ大都市社会における感覚の共有と文化の創造

塩田真典

I 経済活動と文化・芸術活動のタイムラグ

どのような時代・地域・社会においても文化・芸術活動のピークは政治経済活動のピークの後に訪れるようである。これは別段、物理学など自然科学にみられるような厳密な意味での一般法則ではないにせよ、この種のタイムラグという現象は、例外も多々あるのだが、歴史に親しんだ人たちには何となく納得されてしまうようである。これと似た知見はわが国のことわざや川柳にもあるではないか。「衣食足りて礼節を知る」、なるほど、社会もほどほどに豊かになって初めて生活様式、礼節も定まるのか。だが待てよ、生活様式や文化が洗練される頃には「売り家と唐様で書く三代目」といったわけで、経済は落ち目になっているのかな。このまま事態が進行すると「貧すれば鈍する」だな、といった次第である。

経済学者J・R・ヒックスは後年、理論から歴史研究に転じ、『経済史の理論』（一九六九年）を著し、その中でこの種の現象に関して次のような含蓄ある言葉を残している。¹⁾

……活気は商業の革新から去って他に向かわざるをえない。だが、安全の保障と富があるので、他の分野に転じることができ、商業の拡大は知的刺激を与えていたが、それがもはや知的活力の対象とは成りえない時点に立ち至ると、芸術は芸術のために、学問は学問のために追及することが可能となる。アテネ人が「芸術の母」となったのはその商業拡大の末期であったし、フィレンツェやヴェネツィアが最盛期ルネサンスの母国となったのは、その商業が拡大を完了した後であった。われわれはそれらの

生み出した成果によって、それらを永久に忘れないでいる。しかし、果実が熟れるときは常に秋なのである。

何となく納得されてしまうこのタイムラグという現象にもう少し経済学のないし社会経済学的考察を加えると何か興味ある事実がみえてこないだろうか。この現象に論点を絞ると、とりわけ文化経済学的視点からすると、以下の三項目が指摘できるのではないか。

① 需要の価格弾力性の低下という事情

② ヒックスいうところの「活気」すなわち人間の創造的才能の受け皿（ハケ口）の変容

③ フロー経済からストック経済への移行という事態
以上である。

まずは、① 需要の価格弾力性という項目から始める。経済活動がピークを迎えるまでの発展期、高度成長期を考えてみよう。例えば、一九世紀におけるイギリスおよび西ヨーロッパ諸国、一九世紀後半、二〇世紀前半におけるアメリカ合衆国、一九六〇年代の日本、今日の中国、インド、ブラジル等の諸国がこれに該当する。このような時期にある経済をミクロ的に観測すると、個々の市場における需要の価格弾力性の値は大きい。つまり値下げすれば商品はいくらでもさばける状況にある。この状況の背後にあるのは、人々の所得上昇、それに伴う中流階級の勃興と成長、人々の社会的相互作用によってもたらされるバンドワゴン効果、企業間のコスト削減競争と市場の寡占化、独占

化の進行といった事態である。

このような状況下での多くの人々の関心事は、物欲の充足、企業側の関心事は量的拡大と効率の追求ということになる。物欲の充足、量的拡大、効率の追求といった概念が支配的であるから、ある意味では高度成長期の精神構造は単純だといえるかもしれない。もちろん、こういった局面はいずれの地域・社会においても永続しえない。やがては経済も減速、停滞段階へと至る。この減速段階、停滞期という局面をミクロ的に観察すると、個別市場における弾性値の低下という事情が待ち受けている。もはやコスト削減による値下げ戦略に依拠しても市場の拡大は望めない。さりとて、値上げによって企業収益の改善を望めるわけでもない。いわゆる屈折需要曲線で説明されるような手詰まり状況に、企業は市場のそこかしこで直面する。

これが一九三〇年代にアメリカ合衆国をはじめとする先進資本主義諸国が陥った状況であり、J・M・ケインズが分析対象とした経済停滞のミクロ的解釈といえよう。²⁾このような事態の打開策は、マクロ経済学的には総需要を高める様々な政策の動員ということに尽きる。対外的には、低開発国や発展途上国の市場開拓という形で外需の拡大、国内的には今日では問題含みではあってもケインズ政策に沿った財政出動ということになる。さらには、言うは易し行うは難しの内需拡大が叫ばれる。いずれにせよ、総需要が高まることによって個々の需要曲線は右方にシフトし、当座の課題は回避され先送りされる。もつとも、成熟段階に達した経済に議論を限定した場合、需要サイ

ドのみに着目し、総需要を高めるやり方は短期的なその場しのぎの政策にすぎない。長期的な視野に立つと、供給サイドにおける戦略の変更が課題となるはずである。成熟段階においては、良いものをより安く大量に、といった戦略ではもはや企業は立ちゆかない。良いものがたんに機能的、技術的に優れたものであるだけでは不十分なのであり、匿名の消費者ではなく顧客を引き付けたい込む何かが必要ではない。その何かとは、生産物差別化を生み出す力であり、ブランドが放つオーラであり、その商品が社会に受け容れられる文脈を構築する構想力である。このように、成熟段階においては、企業サイド、供給サイドにも文化力が要請されることになる。つまり、文化力に対する社会的ニーズが生まれるのは経済が高度成長期を経た後のことなのである。

もちろん、以上の議論は需要の価格弾力性の変化というきわめて市場経済的な現象に即しての説明であり、それゆえ、市場経済が発達した近代社会に限定してのものとなる。しかし、次の項目②はおそらく近代以前の時代にも該当しよう。

ある国家や社会の勃興期には、人々とりわけ創造的な才能に恵まれた人々は、政治や経済の分野において活躍することによって人生を充足できる。だが、成熟段階に達すると、もはや政治・経済分野がそれらの人々に十分な成果を提供することは徐々に困難となる。この場合の成果とは、必ずしも金銭的なものに限らず、社会的な地位や名誉、働きがいなども含めてのことである。明らかに、この分野においても

収穫逓減法則が働いている。はたして政界や経済界は創造的才能に働きのいのある職場を提供できるのか？という事態が出来る。当然、創造的才能がその八ヶ口を求めて政治・経済領域から文化・芸術領域に流出する可能性が大きくなる。だがはたして、創造的才能が文化・芸術領域で食べてゆけるのだろうか。その説明を提供するのが項目③「フロー経済からストック経済への移行、という状況である」。

経済成長のプロセスは同時に資本蓄積のプロセスでもあるから、経済がある程度成長を遂げた段階では、蓄積された資本ストックの存在が経済の動向に程度の差こそあれ影響を及ぼす。いわゆるストック経済への移行である。要するに、経済成長、発展は社会に富の蓄積をもたらす。この種の富の蓄積こそが豊かな文化を育む「腐葉土」となりうるのではないか。富の蓄積がどのような形態をとりうるか、それがどのような制度的工夫によって文化を育むかは、時代、地域、社会によって異なるにせよ。

一八世紀から一九世紀以降のとりわけ西欧諸国にみられるような近代社会の成立期に議論を限定すると、富の蓄積すなわち資本蓄積は、同時に、国債、社債、株式等の金融資産の保有へと人々を促す。これらの金融資産からは利子、配当金等の収益が保有者にもたらされる。したがって、ストック経済への移行は、これら金融資産からの収益のみによって暮らしていける人々、日々の労働に従事しなくても豊かな暮らしを維持していける人々の集団を生み出す。いわゆる利子生活者、有産階級、有閑階級とみなされる人々である。この社会集団に属

する人々のある部分が都市に居住し、そこでの社交生活を享受する。彼らが都市で密な人的交流を持ち、人的ネットワークを構築していくことよって、豊かな文化・芸術が育つ土壌が形成される。このようにして、高等遊民化した彼らが、従来の王侯貴族に代わり高踏的な文化・芸術を直接あるいは間接に支える主体となる。つまり、彼らは潜在的には、芸術の創造者、芸術家のパトロン、パトロネス、さらには芸術を享受する主体にもなりうる存在なのである。

経済成長・発展とともに、文化・芸術も徐々に市場経済に組み込まれてゆく。文化・芸術の市場を想定してみよう。彼らはこの市場における生産者でも、消費者層のコアな部分、つまり目利きでもありえ、同時に生産と消費を取り結ぶ仲介者でもありうる。それゆえ、このような市場の発達した地域、すなわち都市は芸術家を引き付けることになる。この問題をもう少し深く検討してみよう。

II 都市と芸術家、三つの事例

都市、それも大都市ほど芸術家を引き付けるようである。ザルツブルク生まれのモーツァルトはその生涯の最後の二〇年をウィーンで過ごす。ボン生まれのベートーヴェンはモーツァルトが没した翌年、一七九二年、二二歳でウィーンに進出し、その後、生涯ウィーンを離れることはなかった。また、ロンドンには多くの音楽家にとって魅力のある市場であつたらしい。ハレ生まれの国際的作曲家G・F・ヘンデル

(一六八五—一七五九)は一七一〇年以降ロンドンに活動の拠点を置き、オペラやオラトリオ等多くの作品を市民に提供する。ヘンデルほどではないにせよ、ロンドンに進出を試みる作曲家はJ・ハイドン、C・M・ウエーバー、F・メンデルスゾーン等々と数多い。

このような事態は何も音楽関係者に限定されることではない。作家や画家たちも大都市に引き寄せられる。とりわけ一九世紀のパリは多くの芸術家を誘引したようだ。マネやドガ、ルノワール、セザンヌ、モネ、ロートレック³等々といった印象派、後期印象派、象徴派の前衛画家たちもパリを活動の拠点とする。ドイツの詩人ハインリヒ・アイネはパリでジャーナリストとして活動する。彼の残した書簡類は一九世紀前半のパリにおける文化人の生態を知るための貴重な史料となる。

もちろん音楽家もパリにやってくる。とりわけ音楽の場合、国籍をあまり問わない。ヨーロッパ諸国の作曲家にとって、パリ・オペラ座で作品が上演され一定の評価を得ることは、世俗的な意味でのいわば到達点なのである。それゆえ多くのオペラ作曲家たち、ロツシーニ(イタリア)もマイアアベア(ドイツ)、ワグナー(ドイツ)もベツリーニ(イタリア)、ヴェルディ(イタリア)もパリ進出を試みる。これは歌手やヴィルトゥオーソ・ピアニストやヴァイオリニストにもいえることであつた。ショパン(ポーランド)やリスト(ハンガリー)、カルクブレナナー⁴(ドイツ)、ターベルク⁵(オーストリア)もパリで技を競う。

では、なにゆえ大都市は芸術家を引き付けるのか。要するにお金なのか？ 大都市には文化・芸術にまつわる市場が開けており、大きな需要が見込まれる。したがって、それに見合った供給がもたらされる。つまり市場の需要・供給法則が貫徹された、ただそれだけのことであったのか。他にも何か事情が潜んではいなかったか。この疑問を解明するために、個別の事例をいくつか詮索してみよう。

事例(一)モーツァルトとウイーン

なぜモーツァルトは故郷のザルツブルクからウイーンに進出したのか。その理由は三点ほど指摘できる。⁵⁾ 第一に、父親レオポルト・モーツァルトの精神的な磁力圏から脱したいという半ば無意識的な欲求、つまり人格的にも音楽的にも自立することへの欲求が彼の中心に生まれたのではないかと推測される。第二に、モーツァルトの雇用主ザルツブルク、コロレド大司教との確執、双方の間に相性の悪さがあったという事実が残された書簡等から読み取れる。とにかくモーツァルトとしては、嫌な雇用主から逃れたかったわけであり、その意味ではザルツブルク以外の都市ならどこでもよかった。事実、彼はパリやミュンヘンなどでも求職活動を試みている。

では、なぜウイーンとなったのか。これはオペラが関わったことであつたようだ。モーツァルトはオペラ作曲家として名声を得たかった。しかも、当時のウイーンはザルツブルクとは異なり大きなオペラ市場が開けており、とりわけイタリア系オペラ作曲家の稼ぎ場となつてきた。これが第三の理由となる。結果として、モーツァルトは

ウイーンで《後宮からの誘拐》(一七八二)、《フィガロの結婚》(一七八六)、《ドン・ジョバンニ》(一七八七)、《コジ・ファン・トゥッテ》(一七九〇)、《魔笛》(一七九一)等、一連の傑作オペラ群を生み出すことになる。

ここまでは、市場法則の貫徹という形式で、つまり需要に見合った供給が量的にもたらされたという形で説明できる。しかし、問題はその先にあるのではないか。モーツァルトはウイーンに進出して初めてこれらの傑作オペラ群を産み出した。つまり彼はウイーンで作曲家として格段に深化し成熟した。このことはオペラというジャンルに限らず、シンフォニー、協奏曲、室内楽曲、器楽曲等にも該当する。では、彼の作曲技法の深化、成熟は天才の内発的事情のみに起因し、純美的見地のみによつて解明できるのか。明らかに、そうではあるまい。ウイーンという都市がモーツァルトの成長に何らかの意味で関与していたのではないか。

まずオペラに関していえば、台本作家ロレンツォ・ダ・ポンテとの出会いがあつたことを指摘しておく。優れたオペラ作品が生み出されるためには、良い台本が用意されなければならない。モーツァルト自身も台本を執筆するわけではないので、この場合オペラの制作は台本作家との協働作業となる。モーツァルトがダ・ポンテと遭遇することにより、《フィガロの結婚》《ドン・ジョバンニ》《コジ・ファン・トゥッテ》というモーツァルト・ダ・ポンテ三部作と称される作品群が生み出された。このことにより後世、モーツァルトとダ・ポンテは

オペラ制作における理想的なコンビとして評価される。モーツァルトにダ・ボンテを紹介したのはウィーンの富裕なユダヤ系銀行家ライムント・ヴェツラー・フォン・ブランケンシュテルン男爵であった。ちなみに、ダ・ボンテも改宗ユダヤ人であった。ヴェツラー男爵はフリーメイソンのメンバーでもあり、音楽にも造詣深く、しかもモーツァルトを尊敬していた。かくして、モーツァルトはウィーンにおけるある種の人的交流の環の中でダ・ボンテと遭遇したわけである。

それだけではない。モーツァルトはウィーンでJ・ハイドンのロシア四重奏曲（op.33）を知り、創作上の刺激を受ける。と同時に、J・S・バッハやG・F・ヘンデルの諸作品に接し、彼らバロック音楽の巨匠たちの技法を研究し、その消化に努める。その学習の成果が、たぶんウィーンで生み出されたオペラ作品やシンフォニー、協奏曲、室内楽曲等の中に反映されている。モーツァルトがバッハやヘンデルの諸作品と遭遇したのは、ヨーゼフ二世の信厚い外交官ゴットフリート・ヴァン・スヴィーテン男爵の主催する音楽サロンにおいてであった。このサロンに集うのは音楽に造詣の深い主に貴族階級の人たちであり、同時に彼らがモーツァルトの諸作品に対する深い理解者となる。さらに彼らが、モーツァルトによってウィーンで企画されたコンサートのコアを成す聴衆となる。要するに、モーツァルトは都市ウィーンに存在する人脈の内に音楽面でハイレヴェルな人たちと出会い、彼らを聴衆として開拓し、また彼らとの交感、相互作用の中で自らの技法を深化、成熟させていったのである。決して需要に見合った

供給が機械的にもたらされたのではない。文化の創造とはそのようなものではないから。

事例(二)ベートーヴェンとウィーン

ベートーヴェンといえば、社会の無理解にさらされ、人生上の様々なトラブルに直面し、経済的困窮に苦しめられた孤高の天才という神話的なイメージで語られることが多い。しかし彼が二三歳でウィーンに進出した折、モーツァルトとは異なり破格の厚待遇を受けていたという事実は着目されてもよいのではないか。生まれ故郷のボンで、当地の支配者であった選帝侯マキシミアン・フランツ⁽⁶⁾、当地の名門貴族プロイニンゲン家の人々、ウィーンの名門貴族ヴァルトシュタイン伯爵などの理解と支持を得て、彼はウィーンに留学したわけである。彼らは若きベートーヴェンのピアノ演奏家、作曲家としての才能を高く評価し、前途を囑望していた。したがって、ウィーンにおける彼の最初の落着き先はリヒノウスキー侯爵所有の住居であった。

その後、聴覚疾患、ナポレオン戦争とそれによってもたらされた激しいインフレーション、甥の養育問題等々といった様々なトラブルに悩まされるが、ウィーンという都市には常にベートーヴェンを精神的、経済的に支える人脈が存在した。例えば、リヒノウスキー侯爵、ルドルフ大公、ロプコヴィッツ侯爵、キンスキー侯爵などの名がベートーヴェンへの年金支給者リストに上ってくる。彼ら貴族階級の人たちは、ベートーヴェンが芸術家として自立できるための経済的基盤を提供した。さらに、音楽家の演奏および創作活動には、耳の肥えた聴

衆の存在が不可欠となる。唯我独尊的な孤高の天才というイメージの強いベートーヴェンであっても、純粹美学という真空状態の中に居住していたのではなく、特定の時代、地域、社会の文脈の中で創作活動を行っていたはずである。当然彼とて、自らの成果を受け止め何らかの反応を示してくれる人たちとの双方向的なやり取りの中で作品を深化、発展させていく。

当時、作曲家が特定の相手に作品を献呈すれば謝礼が見込めたらしい。ベートーヴェンも実に様々な人たち、その多くは貴族であるが、彼らに作品を献呈している⁽⁷⁾。だが彼が献呈する場合、必ずしも経済的報酬だけにその意図があつたわけではない。彼から作品を献呈された人たちを精査すると、その多くは深い音楽的造詣の持主であつたり、アマチュアであっても優れた演奏技量の持主であつたりする。例えば、中期の三曲の弦楽四重奏曲(0p.59、113)にその名を留めるウィーン在住ロシア全権大使ラズモフスキー伯爵は、アマチュア離れたヴァイオリンの技量の持主であつたし、ピアノトリオ(0p.97)やピアノ協奏曲第五番、ピアノソナタ第二六番(0p.81)等を献呈されたルドルフ大公はベートーヴェンの唯一の作曲上の弟子でもあつた。

市場性という観点に立つと、ベートーヴェンの作品、とりわけ中期以降の作品群は、一八二〇年代ウィーンで一世を風靡したロッシニのオペラ作品のような大衆性は備わっていなかった⁽⁸⁾。さりとて、敬して遠ざけられることはあつたにせよ、彼が社会の無理解にさらされ完

全に孤立していたわけでもなかった。中期以降の作品群は、初演時、聴衆にある種の違和感や衝撃、反発を引き起こしたことはあつたにせよ、彼の生前、タイムラグを生みつつも徐々に受容されてゆく。とりわけシンフォニーは、彼の生前よりウィーンのみならずパリ、ロンドン等の諸都市でも演奏され、好評を博する⁽¹⁰⁾。これは何を意味するのかわか?

おそらく、ベートーヴェンの作品の深化とともに聴衆の耳も教化されていったのであろう。つまり、当時の聴衆を構成していた貴族階級や富裕市民層の人々は、ベートーヴェンの音楽の中に何か崇高なものを感じ取り、それを摂取しようとするのであつたのである。そこには宗教的權威に代わる何か崇高なものへのあこがれが存在した。またそこからロマン主義の運動が始まる。

一八世紀末から一九世紀にかけて、音楽家が社会で尊重されるべき芸術家に昇格しつつあるその過渡期に、ベートーヴェンはまさにその動きを加速させた当事者なのであつた⁽¹¹⁾。一七九一年、モーツァルトが亡くなったとき、彼は無縁墓地に埋葬されるしかなかったが、同じウィーンで一八二七年のベートーヴェンの葬儀には二万の市民が参集したといわれる。この三十年の間、音楽家をとり巻く環境が激変した。ベートーヴェン没後、ロマン主義の運動の中で、彼の芸術家としてのイメージは肥大化し、神格化され、その作品は古典化し、市民層に教養として受容されてゆく⁽¹²⁾。ウィーンはそのような動きの起点となつた都市なのである。

ウィーンという都市に、その音楽市場にあらかじめベートーヴェンの音楽に対する需要があつたわけではない。作曲家と聴衆との相互作用の中で彼の作品は徐々に深化し、聴衆も教化される。このことが示唆するのは、新しい音楽文化が生み出されつつあるプロセスにおいては、需要と供給ははまだ未分化だという当たり前の事実である。作品が古典化された後に初めて、需要と供給は分化し、「需要と供給の世界」が出現する。それは文化・芸術の創造という視点からすると事後的な事態であるにすぎない。

事例(三) ショパンとパリ

ポーランド生まれのピアノリスト兼作曲家フレデリック・ショパンは、なぜウィーンではなくパリを活動の拠点としたのか。そこには政治的、社会的、音楽的要因が複雑にからみ合っているはずであり、それを説明できる要因は一つに還元できるものではない。その辺りの複雑な事情を解きほぐして説明してみよう。

まず政治的要因としては、ウィーン会議後のプロシア、オーストリア、ロシアによるポーランド分割という事態があげられる。一八三〇年、二〇歳のショパンは故郷ワルシャワから旅立ちウィーンに向かう。それ以降彼は二度と故郷に帰還することはなかった。しかし、彼が演奏家、作曲家として栄達を望んだ地ウィーンはポーランド分割に加担した国の帝都でもあった。それゆえ、ウィーンはポーランド独立運動に対し敵対的な雰囲気があり、ショパンは疎外感を味わう。当地において、彼の演奏、作品は一部の人々には好評を博するが、決定的

な名声を獲得するには至らない。政治的にはポーランド独立運動の支持者であり、愛国者であつたショパンはウィーンに見切りをつけパリを目指す。

パリには一八三一年に到着する。当時フランスは政策的にポーランド寄りであり、当然独立運動には理解があり、この運動に加担した多くのポーランド人が当地に亡命し、ある種の人脈を形成していた。ショパンはいち早くこの人脈に受け容れられ、ウィーンでのような疎外感を味わうことはなかった。やがて、この人脈を介して彼はパリのサロン社会に受け容れられてゆく。翌一八三二年、プレイエル・ホールでコンサートを行い好評を博する。

ショパンがパリを活動の拠点に選んだ理由は、政治的なものだけではない。そこには社会的、音楽的事情も関与している。まず、コンサートピアノリストとしてショパンをみた場合、同時代のライヴァルであつたりストヤートルベルクとは異なりその音量が控え目であつたことが当時の批評家たちによつてしばしば指摘されている。音量は控え目であつても彼独自の繊細な奏法はコンサートホールではなく、サロン向きのものであつたらしい。その意味において、サロン社会が高度に発達した都市パリが選ばれることになる。サロン社会に寵児として受け容れられ、音楽家や画家、詩人、作家など、多くの異分野の才人たちと親交を結び、そのような交友関係の中で演奏、創作活動を行う。サロンにおいて自分の芸術を深く受け止め理解してくれる人たちの中で彼は演奏することを好み、何よりも優先させた。このようにし

て、シヨパンはその作品の中でサロン音楽を芸術に昇華させたのであった。

詩人として知られるユダヤ系ドイツ人ハインリヒ・ハイネは当時パリでジャーナリストとして活動しており、サロンの客人としてシヨパンとも親交を結んでいた。彼はシヨパンについて次のように言及している。⁽¹⁴⁾

……シヨパンは、音楽に最高の精神的喜びを求めるエリートたちの寵児であり、その名声は貴族的で、上流社会の贅辞の香水を振りかけられていて、本人の人格と同じように上品です。

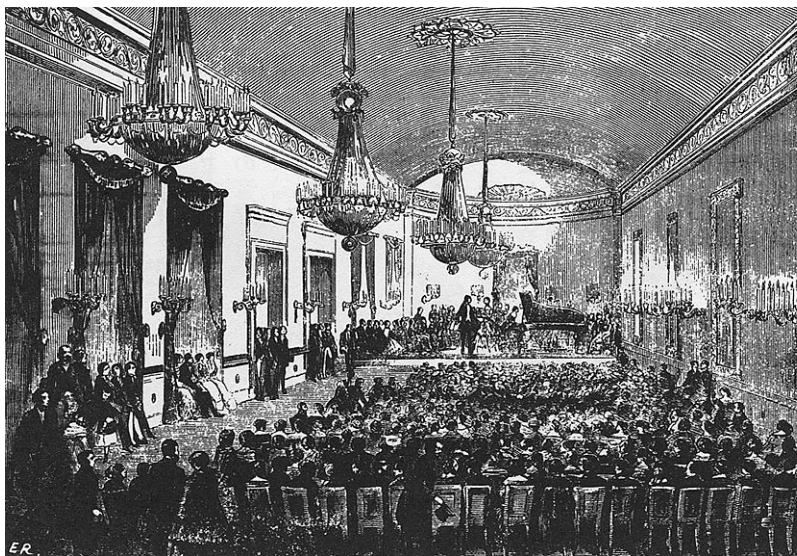
シヨパンはポーランドでフランス人の両親のあいだに生まれ、⁽¹⁵⁾ ドイツ（ウィーン）で教育の一部を受けています。これら三つの国の影響を受けて、彼の人格はきわめて珍しいものになっています。つまりシヨパンは、それら民族の秀でたところを身に付けたのです。ポーランドは彼に騎士的なセンスと歴史の苦しみ（ポーランド蜂起とワルシャワ陥落）を、フランスは軽やかな優美さ、気品を、ドイツはロマン主義的な洞察を与えています……。彼は音の詩人であり、ピアノのまえに座り、彼が即興演奏で私たちに与えてくれるあの喜びに勝るものは他にありません。そんなとき彼はもはやポーランド人でもフランス人でもドイツ人でもありません。もっと高貴な出であることが分かります。そんなとき私たちは、シヨパンがモーツァルト、ラファエロ、ゲーテと同じ国の

出であること、彼の本当の祖国がポエジーの夢の国であることに気づくのです。……

ハイネの詩的贅辞の後にシヨパンの財布の中身を詮索するのはいささか興醒めだが、彼は一体どこから収入を得ていたのであるのか。サロンの扉を開けるためには、名士の紹介状とともに、シルクハット、正装用スーツ、手袋、ステッキ、ブーツ、馬車と揃えなければならぬ。そのためにはかなりの出費を強いられるであろうから。シヨパンは中産階級出身であり、さほど豊かではなかったはずだが、どうやらパリに進出した当初、彼を経済的に支えたのは亡命ポーランド貴族や実業家たち⁽¹⁷⁾であったらしい。

サロン社会に受け容れられ名声を得てからの彼の収入源は、①コンサート、②楽譜出版、③ピアノレッスン、以上三つのルートから成る。コンサート収入①は、主にサロンでの演奏からもたらされたものである。通常、世評を獲得しそれを高く維持するためには、大ホールでの公開演奏が欠かせない。しかし、シヨパンは他のヴィルトウオーソ・ピアノリストたちとは異なり公開演奏は好まないし、その回数も少なく限定する。他方、出版譜からの収入②は、彼の名声が高まるとともに増えていく。しかもそのことが、公開演奏に頼らなくても生活していくことを可能にした。①と②は連動している。②が増えることによって①を減らしても生活が成り立ち作曲に専念できる。

サロン社会で名声を獲得することによって、シヨパンには独自のプ



1 図

パリ、プレイエル社内のコンサートホール（サール・ド・コンセール）。エドワール・ルナール作の木版画、1855年（10.2×15.7cm）。『リリュストラシオン』誌第25号（1855年）365ページより。

出典『コンサートの文化史』柏書房

ランド価値が生じたのである。しかも、公開演奏は滅多には行わず、公衆の前にあまり姿を現さないことによつて、そのブランドには神秘がかつたオーラが漂うことになる。その結果、上流階級の女性たちの間にシヨパンのピアノレッスン③へのニーズが高まる。彼はごく限ら

れた女性にのみピアノレッスンを試みた。これが彼の流儀なのである。別段、シヨパンが戦略的、計画的にこのようなブランド構築を指向したわけではないにせよ、彼の資質と状況に応じたその時々彼の判断の集積が、一九世紀前半のパリの社交界という文脈¹⁸の中で独自のブランドを生み出したのである。

シヨパンが数少ない公開演奏会を開く場は主にプレイエル・ホールであつたらしい。当ホールでのコンサートの光景を描いた絵が残されている（1 図参照）。ホール内の一段高いところに舞台があり、ピアノが置かれ、その前に客席が広がっている。だが、今日の常識からすると奇妙なことに、舞台上にもピアノリストをアーチ状に囲むような形で客席が設けられている。この席を占めるのは多分シヨパンと親しい人たちなのである。このようなホールの情景から、当時のシヨパンを取り巻く社会構造がみとれる。舞台前方の客席を占めているのはいわゆる一般聴衆であり、市民社会すなわち市場社会の住民である。それに対し、舞台上の客席には、ハイネいうところの「音楽に最高の精神的喜びを求めるエリートたち」が座る。もちろん、実際にはそうではなくても、少なくとも外見上はそうみなされるような顕示的な座席として、ちょうどオペラ・ハウスのボックス席のように、設けられている。

パリにおいてシヨパンは、他のヴィルトウオーソ・ピアニストたちとは異なり、直接市場社会と対峙したのではなかった。高踏的なサロン社会という神秘的なヴェールがシヨパンを被膜のように包み込み、

彼の創作活動を庇護し、その外部に市場社会が広がる、といった二重構造がそこにはみ取れる。市場社会において、シヨパンは演奏活動とそれへの経済的報酬という形の市場取引で一般聴衆と関与する。しかし、サロン社会において彼は、市場交換ではなく贈与交換、強いていえば交換ではなく「交感」という形で人々と関与する。彼はそこにおいて演奏活動という形で一方的にサービスを提供し金銭的報酬を受け取るだけではなかったのだ。彼はサロンで様々な人たちと交流した。ピアノリストやカルクブレナー、オペラ作曲家ベッリーニ、画家ドラクロワや作家ジュールジュ・サンド、詩人ハイネやステファン・グイトフィツキといった人たちである。そのような交流の延長線上に演奏活動が位置づけられる。異分野に及ぶ芸術家たちとの深い交流からシヨパンは何かを受け取る。このようにして、サロン社会での人々の振舞いや彼らとの精神的交流が彼の作品中に刻印を残す。この意味において、シヨパンはサロン社会と分かちがたく結びついた芸術家であった。

以上三つに事例はすべて音楽家を旭上に載せてのものであった。都市と芸術家の関係という側面からいえば、もちろん画家や詩人、小説家であっても事情は変わらない。彼らの多くは大きな都市の磁力に引き寄せられるようにやってくる。この場合、磁力に相当するものは何であったのか。経済的動機、要するに金になるからという事情が重要であることはいうまでもないが、三つの事例はそれに尽きるわけでは

ないことを教えてくれる。つまり都市には大きな市場が存在し、その市場のニーズに合わせて文化・芸術という名の財・サービスが供給されたのだといった類の単純な議論では処理しきれないのである。文化・芸術の創造という現象に市場法則をそのまま適用することはできない。供給する側は何を供すべきか定かではないし、需要側も何を欲しているのか自覚できない状況、すなわち需要と供給が未分化で、いまだ形を成さない状況を議論の出発点に据えなければならない。

芸術の創造という行為が市場法則に完全に従うわけではないことは自明だが、さりとて純粹美学という真空状態の中で営まれているといったものでもなからう。都市には芸術の創造を育む土壌のような何かが存在すると述べた。それは創造する主体が都市において取り結ぶ社会的な関係、人的交流の中に潜んでいるのではないが。

シヨパンのケースにとりわけ顕著にみられたことだが、一八、一九世紀を通してヨーロッパにおいては、サロンの存在が文化・芸術の創造と深く関わりをもつ。このことはシヨパンに限らずモーツァルトやベートーヴェンにも程度の差こそあれ該当する。音楽愛好家の貴族や富裕市民層が主宰する音楽サロンが各都市には存在し、宿泊施設が未発達なこの時代、宿を提供する、演奏の場を準備する、聴衆を募る等、様々な側面から音楽家の演奏旅行を支援した。当時の旅する音楽家はすべて物心両面で音楽サロン世話になっている。¹⁹⁾

ただし、ここで注目したいのは物心両面での支援の中、客観的、定量的に把握し難い心的側面についてである。まず、芸術家にとってサ

ロンへの参入は、社会的名声を築くことや己の虚栄心を充たすことだけにその主たる意図があるわけではない。むしろ、創造へのインセンティブを与えてくれるというところにその主眼が置かれている、と考えるべきであろう。才能に秀でた音楽家にとって、サロンで彼を取り巻く聴き手はたんなる聴衆ではなく、深いレヴェルでより繊細に彼の作品を受け止めてくれるきわめて感度の良い人たちであったのだ。彼らの共感、共鳴が音楽家にフィードバックされ、そのことにより演奏および作品が深化、発展を遂げる。ここに、サロンにおける感度の良い人たちとの精神的交流が、芸術表現のいわば「増幅装置」として機能している。

筆者が音楽家を事例に取り上げたのは、音楽表現の世界においては、このような効果が直感的に理解されやすい形で現れるからである。もちろんこの効果は、詩や小説、戯曲、絵画の世界においても同様に作用する。モーツァルトやベートーヴェンの場合にも見受けられるのだが、とりわけショパンの場合に顕著なのは、サロンにおける異分野の芸術家との交友関係である。サロンにおける異分野に渡る創造的精神の遭遇が何をもたらすのか。この課題をもう少し掘り下げて検討してみよう。

Ⅲ 感覚の共有

芸術家をめぐる経済学的考察においては、先に取り上げたモーツァ

ルトやベートーヴェン、ショパンといった人たちは高度にある分野に特化してしまった職業人のような形で論じられることが多い。しかし、芸術家を高度に専門化してしまった職業人、芸術愛好家をたんなるアマチュア、ディレッタントとみなし両者を峻別する見方、すなわち芸術家イコール生産者、芸術愛好家イコール消費者、とみなすところからは、きわめて二〇世紀的、近代経済学的な方法論なのである。このような方法論の盲点についてはすでに述べた。文化・芸術の創造という現象は、市場需要・供給分析で解明できるような状況が出来るまでのプロセスにおいて生成する。そのプロセスにおいて、両者は未分化のまま反発したり、融合したり、分離したりする。そのようなプロセスの果てに、特定の芸術は社会に受容され古典化する。需給分析が対象とするのはそのような事後的状況にすぎない。

人々が集い密な交流がはかられるサロンのような場では、彼らは芸術をめぐってあらかじめ供給者（芸術家）と需要者（芸術愛好家）とに役割が分担されているわけではない。²⁰ 同じ人物がある分野では与える側につき、別の分野では受け手となる。詩人が自作を朗読し、音楽家がそれに触発され演奏を試み、詩人が今度は聴き手に回る、といった具合に。サロンはいわば社会に浮かんだ特権的な贈与交換の環のようなものであり、この環に入れるか否かが、芸術を志す人たちにとってはその命運が左右される事項なのである。ショパンや後で取り上げるドビュッシーなどはその成功例だといえる。

一九世紀のヨーロッパにおけるサロンの主宰者たち、それは旧貴族

や富裕市民層に属する人々であり、多くは女性であるが、彼女ら彼らの趣味、嗜好によってそのサロンは政治や思想をめぐる議論の場となったり、文学論、絵画論の場となったり、音楽について語られたり演奏されたりする場となったりもする。ただし、特定の分野に特化はしても、サロンは学界ではないから、当然様々な分野の人士が出入りし、異分野交流の場となり、主宰者の個性を反映し独特の雰囲気、親密ではあるが特権的、排他的でスノビッシュな雰囲気醸し出す。雰囲気、この捉えどころのない空感の中身こそがここで問われなければならぬ。サロンに集う人々の間には分野を超えてある種感覚、価値観のような何かがおそらく共有されている。それは思想や哲学、芸術様式のような確固たる形をとらない不定形の何か、というしかないものである。しかし、この不定形の何かは様々な創造活動の中にその痕跡を残す。

ここで一旦議論をサロン社会から切り離し、特定の人々に共有された感覚が何らかの創造的実践行為にどのような影響を及ぼすのかを、より広い文脈で考察してみよう。

試みに、ウィーンフィルハーモニー管弦楽団によるクラシック音楽の演奏を聴いてみる。ウィーンフィルのメンバーはほぼ共通の音楽教育を受け、独自の楽器を保有し、固有の音色、伝統的な奏法を堅持している。つまり、彼らの演奏は他のオーケストラより伝統への傾斜が強い。その伝統はマーラーやワインガルトナー、ワルター、フルトヴェングラー、ベーム、カラヤンといった一九世紀末から二〇世紀に

かけての名指揮者たちの演奏の蓄積の成果であろう。もちろん、このような演奏様式はモーツァルトやベートーヴェンの時代には存在しなかったものだ。それは、彼らの生きた時代から今日までの時の経過の中で生じた楽器の改良？や奏法の変容といった成果を踏まえての演奏活動なのである。もはや一八世紀末、一九世紀初頭に時を戻すことはできない。したがって、モーツァルトやベートーヴェンの作品を取り上げる場合も、それらの作品の上に積もった時の経過を尊重し演奏を行う。これが伝統主義というものである。

この実践活動の背後にあるのは、時間についてのある種感覚、捉え方なのである。不可逆的な時の経過、歴史的時間の流れを受け容れ、その流れの中で行為する生き方、感じ方がそれだ。この感覚がウィーンフィルのメンバーやこの楽団を支持する聴衆の間に分かち持たれている。これは、「覆水盆にかえらず」、人生においても歴史においてモリセットボタンを押すことはできない、という認識につながる。

この種の時間感覚に基づいた認識が見識として影響を及ぼすのは、クラシック音楽の演奏活動だけに限定されるのではない。名画の修復²¹や歴史的建造物、遺跡の修復、保存等の諸活動にも影響を及ぼす。絵画をそれが描かれた当時のような鮮やかさで復元するのではなく、建造物をそれが建立された当時の姿に再建するのではなく、できうる限り現状を保持する形で修復する、このような実践行為の中にかかる見識が反映される。

当然、それとは逆の行き方もありうる。絵画、建造物を、それが描かれた、建立された時点の様に復元する取り組み方がそれである。音楽演奏に話を戻すなら、二〇世紀後半に急速に広まった古楽（ピリオド・インストルメント）奏法²²がそれに相当する。これはモーツァルトやベートーヴェンの時代の楽器を復元し、その時代の奏法を実践する行き方である。これらの実践行為の背後にも、もう一つの時間に対する感じ方、先のと異なるた認識が潜んでおり、それが活動に携わる人々に共有されているはずである。

共有されている感覚が異なれば、創造的実践行為のあり方も根本的に変わってしまう。これをあえて思想、哲学と呼ぶことは避けておく。この思想、哲学として形を成す以前の不定形の感覚的なものをここの分析対象としたい。それはある集団の間で共有されている感じ方、感覚としかいいようのないものである。

「共有された感覚」は文化の様々な分野、領域に顔を出す。和歌の場合、枕詞が発せられることによって、人々にある共通のイメージが想起され共有される。ソムリエは多様な比喩的表現によってワインの複雑微妙なテイストを説明し、人々の記憶に定着させようとする。同様の事例は様々な趣味の世界でも見受けられる。カメラや車、オーディオ等を趣味的に取り扱った雑誌や書籍を精読すると散見されるのは、門外漢には意味不明だが、同好の士には伝わるであろう比喩的な表現なのである。それらの言葉はなにもその機械の機能や性能について語っているのではなく、それがもたらす独特の操作感や感触を示唆

しているはずのものである。そこにみられるのは、複雑微妙な味覚や感触、感覚等、普通ならばはかなく消失してしまつてあるう事柄を言葉で表現し、共有し、定着させようとするささやかな試みなのである。文化的なものはそのレヴェルを問わず、あらゆる領域において、言葉を媒介として立ち上がる。

これらの言葉の背後にあり、特定の人々に共有された感覚、価値観、雰囲気、空気といった捉えどころのないものは、普段は半ば無意識的な領域に止まる。しかし、何らかの実践的行為、創造的作業が試みられる時点で顕在化し、意識の領域に上ってくる。このような概念をフランスの社会学者ピエール・ブルデューはハビトゥス(habitus)と定義する。ハビトゥスとは、個々の階級や集団に特有の無意識的な行動、知覚、判断の様式を生み出す諸要因の集合をいう²³。ただし、ここの議論にハビトゥス概念を適用すると、なにか話が大きさになりそうなので止しておく。議論はあくまでサロン社会における高踏的な芸術文化の創造という狭い領域に限定したい。牛刀で鶏を割くことは避けたい。

共有された感覚をあえて思想、哲学、イデオロギーとは定義しないと先に述べた。ある種の思想、イデオロギーとは、共有された感覚が顕在化、意識化され、結晶化したものと考えればよい。しかし、共有された感覚はそれ以前の漠とした気分、感情のレヴェルに止まり、まだ確たる形をとらない不定形の何かではないし、しかもそれらの多くは結晶化する以前に消失してしまつものなのである。特定の集団の

内に生きる人々にとって、それは半ば無自覚、無意識だが「あたりまえ」の事項であるゆえ、それ自体が文書化され記録に残るわけではない。しかし、それは様々な文化芸術作品の中にその痕跡を残す。われわれはその痕跡からその存在を推定するしかない。

共有された感覚はきわめてはかないものであり、時の経過とともに変容し、ときには消失してしまう。それゆえ、それは後の世代の人々にとっては理解不能、感知不能という事態になってしまふ。このように、「共有された感覚」という概念は実体を欠いた捉えどころのないものではある。しかしフロイトが「無意識的自我」を想定することによって人間の不可解な夢や行為の解明を試みたように、かかる概念を仮定することによって、特定の時代、地域の様々な芸術作品の根底にあるものを解明できるのではないか。

同時代に同地域で生み出された芸術作品群といえども、詩、小説、戯曲、絵画、音楽等々と分野が異なれば、普通それぞれの専門分野ごとに深くはあるけれども個別的に分析されることになってしまふ。だが、それらの作品群を生み出した時代、地域に生きる人々にとって個々の作品は、彼らが抱いた「夢」の断片であつたのではないか。専門主義は断片の分析に終始する。「共有された感覚」概念を導入することによって、それらの断片は接合され、時代の文脈の中で総合的に把握できるようになる。「共有された感覚」はその時代を生きる人々にとっては空気のようにあたりまえのものとして在るのだが、後世の研究者の眼には地下水脈のように隠されてしまふ。だが、この地下水

脈が様々な分野に枝分かれし、そこから個々の芸術作品という花が咲く。どうやら「共有された感覚」は分野の越境を促すようである。

IV 共有と越境

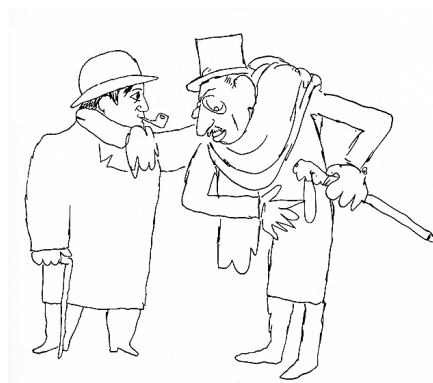
サロンに出入りする芸術家たちは、当然異分野の芸術家と遭遇し、ときには意気投合し相互理解をはかる。一連の絵画や写真の中にその痕跡がみられる。ドラクロワが描いたショパンの肖像画(2図)、マネが描いたマラルメの肖像画(3図)、ピエール・ルイスが撮つたドビュッシーの肖像写真(4図)、ピカソが描いたストラヴィンスキーの鉛筆画(5図)、ジャン・コクトーが描いたストラヴィンスキー(6図)およびストラヴィンスキーとピカソのカリカチュア(7図)、これらはすべて職業的な注文仕事でこなされた作品などではなく、たぶんサロンで培われた友情の証なのである。

ストラヴィンスキーはピカソが描いてくれた肖像画をいかに大切に思っていたか、自伝の中で次のように語っている⁽²⁴⁾。

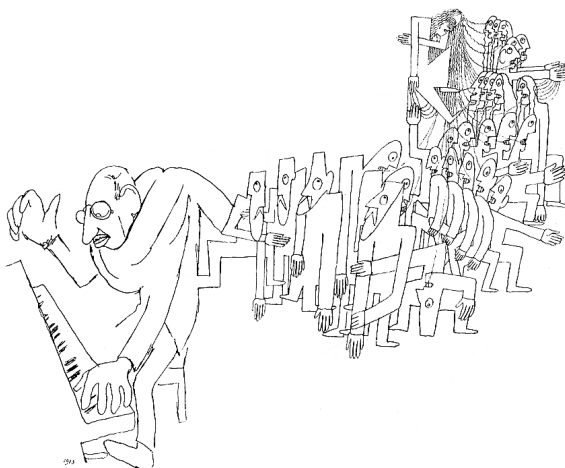
…その後スイスに戻つたが、キアッソで国境を通過するさい起こつた予期せぬ出来事を決して私は忘れないだろう。私は、ピカソがローマで描いて、贈り物としてくれた私の肖像画を所持していた。軍当局が私の荷物を調べ始めたとき、そのデッサン画が引っかけり、理由なくしてそれを通そうとはしなかつた。その



5図
イゴール・ストラヴィンスキー，
ローマ，1917年。ピカソ画



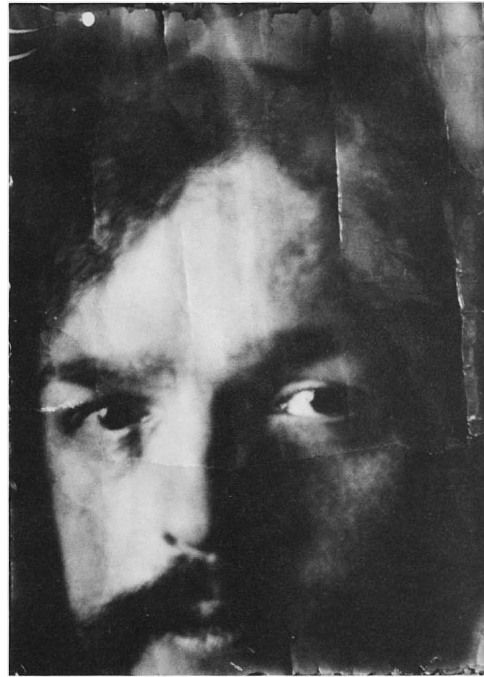
7図
ジャン・コクトーによって描かれたピカソ
(左)とストラヴィンスキー(右)のカリ
カチュア



6図
ジャン・コクトーによって描かれたカリカチュア。
自作「春の祭典」を演奏するストラヴィンスキー



2 図
フレデリック・ショパンの肖像画
ウジェーヌ・ドラクロワ画, 1838年



4 図
ドビュッシーの肖像写真
ピエール・ルイス撮影, 1894年



3 図
ステファヌ・マラルメの肖像画
エドゥアール・マネ画, 1876年

「デッサン画が何を表しているか尋ねられ、優れた芸術家によって描かれた私の肖像画だと言っても、彼らは決して信じようとしなかった。「それは肖像画じゃなく構図だよ」というのが答えだった。「そうですね、私の顔の構図で、それ以外のものではありませんよ」と私は彼らに応酬した。けれども、それらの人々を説得するには至らず、そうした口論のため、私は接続列車を取り逃がし、翌日までキアツソにとどまるはめとなった。私の肖像画について言えば、私はそれをバーナーズ伯爵気付けでローマのイギリヌ大使館へ送らねばならず、伯爵は後日、外交小荷物でパリにいた私に送ってくれた。

ドビュッシーの場合、詩人で作家のピエール・ルイスとはマラルメのサロン「火曜会」で知り合ったらしい。ここでは肖像写真で紹介したドビュッシーだが、貴族的な趣味の持ち主で、高踏的な作風で知られ、音楽批評家としても健筆を揮い、多くの詩人や小説家、画家と親交を結んだこの作曲家は、サロン社会が生み出した典型的な芸術家とみなされよう。しかし実際のところ、彼の出自は貴族階級でも富裕市民層でもなかった。

クロード・ドビュッシーは一八六二年、フランス、サン＝ジェルマン＝アン＝レーにマニユエル・アシル・ドビュッシーの長子として生まれる。父親はその町で陶器店を営むが豊かではない。ただし、幼時より楽才を示したらしく、優れた教師にも恵まれ、一八七二年、パリ

音楽院に一〇歳で入学を許可される。音楽院にはローマ大賞を受賞するまでの一二年間在籍することになる。ただし、家が富裕でないゆえ、ピアノ奏者として自ら学費をかせぐ。その間、たとえば、チャイコフスキーのパトロノンでもあったロシアの富豪ナジエージダ・フォン・メック夫人にピアノ奏者として雇われ、ロシアを体験する。⁽²⁵⁾一八八四年、カンタータ《放蕩息子》で作曲家の登竜門であるローマ大賞を受賞し、一八八五年から八七年までローマに留学する。

作曲家ドビュッシーをみた場合、最初の作品である歌曲《星の夜》を出版した一八八二年頃から大賞受賞の八四年を経て九三年頃までが模索期間、九三年以降にはほぼ自らの作風を確立したと考えられる。一八八一年、五五歳で没するのだが、その生涯を通して彼の交友関係は多彩であり、音楽家のみならず、詩人、小説家、画家と様々な芸術ジャンルの人脈にまで及んでいる。⁽²⁶⁾しかも、彼はそれらの芸術ジャンルに深いレヴェルで精通しており、教養人でもあった。では、どこから彼はその教養を得たのか。パリ音楽院で修得したのはあくまで音楽についての専門知識、技能であり、一般教養ではない。どうやらドビュッシーは、学校教育からではなく、読書とサロンやカフェでの交友関係の中から自らの教養を徐々に身に付けていったらしい。

同時代の異分野の芸術家との交流が何らかの意味で影響を及ぼした作品をあげてみよう。

《ピリティスの三つの歌》(一八九七～八年)これは友人ピエール・ルイスの散文詩集『ピリティスの歌』の中から採られた歌曲であ

る。

《牧神の午後への前奏曲》（一八九二～四年）親交のあった詩人ステファヌ・マラルメの『半獣神の午後』に触発されて作曲された管弦楽曲である。

《ステファヌ・マラルメの三つの詩》（一九一三年）これは文字通りの歌曲、円熟期の傑作とみなされている。

ドビュッシーといえは、どうしても印象主義のレットルが貼られてしまう。事実、同時代の印象派に近い画家たち、マネ、ドガ、ホイットスラーとも親交があり、視覚的なイメージを音楽に変換したような作品群も、管弦楽曲《海》《夜想曲》、その他ピアノ作品にも数多い。

もともと、作曲家としてのドビュッシーは印象主義ではなく象徴主義の画家や詩人の作品に共鳴していたようである。

いまあげた作品群は、歌曲、管弦楽曲、ピアノ曲といった類のものであり、他分野の成果が直接、間接にその中に反映された純音楽に近い作品である。しかし、他分野とより対等に近い形で融合しなければ完結しえない作品、例えばオペラやバレエ音楽の場合はどうか。オペラ《ペリアスとメリザンド》はベルギーの詩人、作家モリス・メーテルランクの同名の戯曲に触発された作品である。ドビュッシーはメーテルランクとはオペラ化の交渉以外ではさほど接触はなかったようだ。しかし、メーテルランクの文学言語（象徴派）は、当時ワグナーの呪縛から脱却しつつあったドビュッシーにとって恰好の素材を提供した。この作品において、音楽言語は文学言語と共鳴し融合する。²⁷⁾

一九一一年に上演された《聖セバスチアンの殉教》は、イタリアの作家ガブリエル・ダヌツィオの台本にドビュッシーが音楽を付けた神祕劇であり、ロシアの女流舞踊家で興行も手がけたイダ・ルビンシュタインの委嘱による。そのためもあって、バレエが大きな役割を果たす。パリ、シャトレ劇場での初演では、主役のセバスチアンはルビンシュタインが演じ、振付けはミハイル・フォーキン、装置、衣装はレオン・バクストが担当した。要するにこの作品は、音楽、文学、演劇、舞踊、美術の各分野に一級の才能が動員され、それらが融合した総合芸術なのである。

ちなみに、この時代、総合芸術を標榜し、ルビンシュタインにその先例を示したのはロシアのバレエ興行師セルゲイ・ディアギレフであった。この「石さえ踊らせるかと思えるほどの、恐るべき、かつ魅力的な」²⁸⁾ディアギレフにドビュッシーが説得され手がけた作品がバレエ音楽《遊戯》である。この作品は一九一三年、シャトレ劇場でロシア・バレエ団（バレエ・リュス）によって上演された。台本と振付けはニジンスキー、装置はレオン・バクスト、指揮はピエール・モントゥーが担当する。

バレエ・リュスとの関連でいえば、《牧神の午後への前奏曲》は元来バレエ音楽として作曲されたものではなかったが、一九一二年、ニジンスキーの振付けにより、バレエ作品としてシャトレ劇場にて上演される。牧神役をニジンスキーが自ら演じ、舞台装置、衣装をレオン・バクストが、指揮をピエール・モントゥーが担当したこの作品

は、初演時に物議を醸すことになる。『ル・フィガロ』の編集長ガストン・カルメットは自ら筆を執り弾劾記事を載せる。⁽²⁹⁾

りしないだろう。

本日の芸能欄には、ニジンスキーが振付け、この驚くべきアーティスト自身が踊った『牧神の午後』初演にたいする、敬愛すべきわが同僚ロベール・ブリュッセルの批評は、見当たらない。

私がその批評を載せなかったのだ。ここは、ドビュッシーの音楽の価値について云々すべき場所ではない。…

しかし、私は確信している。ゆうべシャトトレ座にいた読者は一人のこらず、私と同様、あの常軌を逸した見世物に、憤慨しているにちがいない。彼らは、あらゆる芸術と想像力の技巧で粉飾を施し、あたかもまじめな作品であるかのように、大胆不敵にもあの見世物をわれわれの前に差し出した。

この作品にたいして「芸術」とか「想像力」といった言葉を口にするものは、われわれのことを笑っているにちがいない。この作品は、美しい牧歌でも、深遠な意義を有する作品でもない。われわれが見せられたのは、卑猥で野獸的な動きを見せ、露骨にみだらな身振りをする、好色な牧神である。それだけなのだ。前から見るとむかつくような、だが横から見るとむかつくような、この不恰好な野獸の演技は、当然ながら、非難の声に迎えられた。

真の観客は、けっしてこのような動物的写実主義を受け入れた

こつして、この作品をめぐる芸術が猥褻かの論争が引き起こされる。マラルメの長編詩『半獣神の午後』出版は一八七六年、ドビュッシーの管弦楽曲『牧神の午後への前奏曲』初演は一八九四年、ニジンスキー振付けのバレエ初演は一九二二年であるから、当初マラルメが象徴詩の中に込めたある種の感覚が共有され、時を経て音楽の世界に、さらには舞踊へと越境を促したのである。この場合、共有されたものとは、端的にいえば、性の目覚め、性的衝動への夢想といった感覚だといえよう。詩的言語の中に込められていたこの性的なるものが音楽化されることによって、抽象的ではあっても、より感覚的、官能的なものとなり、さらにそれが舞踊化されることによって、充分様式化されてはいても可視化されてしまう。その時、分別、教養あるオジサンがこれは猥褻だとムカツキ、キレた、という次第である。

芸術表現の世界において真に革新的、画期的なものは、それが出現した当時の人々の感覚には決して美しいものでも心地よいものでもなく、ある種の毒を含んでいることが多い。それゆえ教養ある人々の神経を逆なでする。この「芸術が猥褻か」というきわめて二〇世紀的なスキヤンダルとそれに続く論争は社会の関心を喚起し、シャトトレ劇場へと人々を呼び込み、結果、興行師ディアギレフを喜ばせる。

スキヤンダルはバレエ・リュスには付きものであったようだ。今日では古典化しているイーゴリ・ストラヴィンスキーのバレエ音楽『春

の祭典』もその初演時（一九一三年）にはスキヤンダルを引き起こした。そのストラヴィンスキーがドビュッシーと写っている写真がある（8図）。一九一一年、目下売出し中の若きロシア人作曲家ストラヴィンスキーがフランスの大家ドビュッシーを表敬訪問した折の写真である。場所はドビュッシー宅の書斎、撮った人物はやはりその場に居合わせたフランスの前衛作曲家エリック・サティである。ドビュッシーは当時からストラヴィンスキーの才能を高く評価し、彼を歓待したらしい。

この二人の作曲家は、国も性格も作風も異なり、年齢も二〇歳ほど離れているが、当時何かあるものを共有していた模様である。その手がかりは写真の中に見ることができる。写真の右手奥の壁に、額に入られた二枚の絵がかげられている。上の絵は葛飾北斎の版画「富嶽三十六景神奈川沖波裏」（9図）、下は喜多川歌麿の版画「当時全盛美人揃 玉屋内しづか」（10図）であることが判明している。ドビュッシーは日本の美術工芸品を色々と蒐集しており、ジャポニズムの動きと関わりをもっていた。実はストラヴィンスキーもこの時期、この流れと同調している。今日では代表作『春の祭典』で有名なストラヴィンスキーだが、この作品とほぼ同時期に日本の短歌に基づいた歌曲『三つの日本の抒情詩』を作曲していることはあまり知られていない。この作品は日本の三つの短歌をロシア語に訳したテキスト（A・プランタ訳）をもとに、ソプラノによって歌われ、伴奏はピアノないし小編成の室内楽（フルート、ピアノ、クラリネット、ヴァイオリ

ン、チェロ）で担われる。演奏時間は約四分と短い。各曲のタイトルと短歌の作者を記しておく。

第一曲 AKIHIKO 山部赤人

吾兄子に見せむと思ひし梅の花

それとも見えず雪のふれば （万葉集一四二六）

第二曲 MAZATSUMI（本来はMASAZUMI） 源當純

谷風にとくる氷のひまごこに

打ちいづる波や春のはつ花 （古今集一一）

第三曲 TSARAIUKI（本来はTSURAIUKI） 紀貫之

桜花咲きにけらしなあしひぎの

山のかひより見ゆる白雲 （古今集五九）

この作品についてストラヴィンスキーは次のように述べている。⁽⁸⁾

終りに差しかかっていた『祭典』の管弦楽化と並行して、私は自分の心に引かかっていた別の作曲を進めていた。夏に私は古の作者たちによる数行からなる詩を集めた日本抒情詩の小選集を読んだ。それらが私に与えた印象は、日本の版画芸術が生み出す効果と酷似していた。版画に見出される遠近法の諸問題や立

体感の図形的な解決は、音楽においてそれと類似した何かを発見するよう私を駆り立てていた。ロシア語の詩が強さアクセントしか認めないという周知のことから、前述した詩のロシア語テクスト以上につけてつけのものはなかった。私はその仕事に取り組み、ここで説明するにはあまりにも複雑だが、ある韻律的・リズム的手法を用いて、目的を達成できた。

この記述から、ストラヴィンスキーはたんなる職人作曲家ではなくドビュッシーと同様、教養ある芸術家であることが判明する。つまり彼はドビュッシーとジャポニズムの感覚を同じレヴェルで共有していたのである。一九世紀中葉以降、西ヨーロッパでは、植民地獲得の動きと並行してアジアの文化に関心が寄せられ、オリエンタリズムとしてブームを呼ぶ。アルジェリア等の中近東イスラム文化、インド、中国さらには日本の文化がエキゾティズムの対象となる。その動きの一端としてジャポニズムが起こる。ただし、一部の前衛画家や文学者たち、ドビュッシーやラヴェル、ストラヴィンスキーのような前衛音楽家たちにとつて、ジャポニズムはたんなる異国趣味を越えた何かを意味した。それを一言で表すなら、一九世紀末にヨーロッパの諸芸術が陥った重苦しく過剰な表現世界からの脱却への啓示ということになる。

文学の領域では、ゾラやモーパッサンにみられるような自然主義の行き方、そこにおいては膨大な言葉数が費やされ社会を描きつくそう

と様々な表現が試みられる。アカデミズム絵画の領域では、ルネサンス以来の遠近法などの様々な技法が動員され、精巧緻密に絵画空間が再構築される。音楽の領域でも、ワグナーに代表される後期ロマン派の濃厚で肥大気味の過剰表現の世界が出現する。このように一九世紀末、西ヨーロッパの芸術世界は、過剰美、過剰表現の樹木が繁茂し、真に創造的な精神はいささか窒息気味の情況に置かれていた。ジャポニズムはこういった情況に風穴を開けたのであろう。

もちろん、ジャポニズムに限らず異国文化の受容には様々なレヴェルがある。最初はたぶん誤解に基づきつつも、異国文化を恐れ驚きかつそれに魅了されてしまふ、という段階である。アーサー・サリヴァンのオペレッタ《ミカド》（一八八五年）がこの段階に属する。まず序曲で、西洋風のオーケストレーションが施された日本の俗曲（宮さん宮さん）が流され、その後、誤解に基づいた風刺コメディが日本とおぼしき架空の地で展開される。

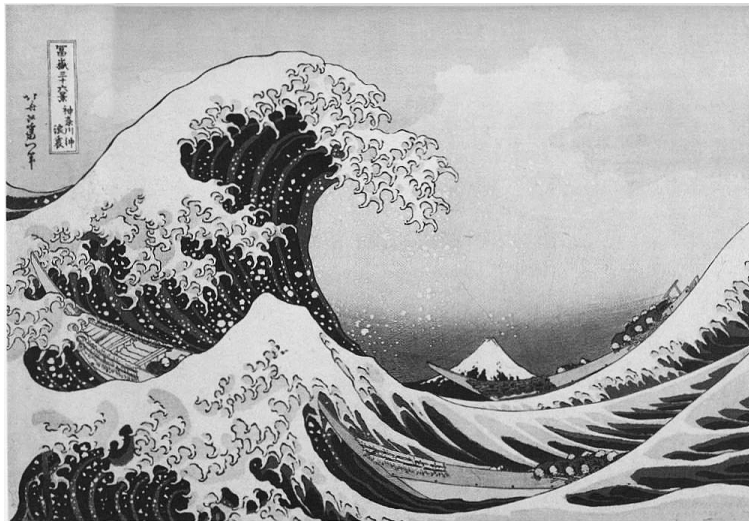
それに比べるとジャコモ・プッチーニのオペラ《蝶々夫人》（一九〇四年）ははるかに異国文化に対し良心的であり、技法的にも高度である。《ミカド》が生素材をほぼそのまま引用することによって、異国情緒を露骨に煽り立てるのに対し、《蝶々夫人》においては、様々な日本の俗曲が、楽曲を構成する一素材にまで加工された上で用いられている。それは、グスタフ・マーラーが彼の生まれ育った地域の俗曲などをシンフォニーの中に一素材として組み込むのと類似した技法なのである。そこにおいても、一応原曲を特定はできるのだが、



8 図
エリック・サティ撮影, 1911年



10 図
喜多川歌麿《玉屋内しづか》『当時全盛美人揃』,
1974年, 大英博物館



9 図
葛飾北斎《富嶽三十六景 神奈川景沖浪裏》, 1831-34年(天保2-5年)
平木浮世絵美術館

消化レヴェルが高く、それがある程度抽象化されているので、異国情緒も露骨にはならず洗練された印象を与える。つまり、同じエキゾティズムといつても、その異文化受容のレヴェルが異なるのである。

しかしドビュッシーやストラヴィンスキーの場合、受容のレヴェルはそのいずれでもなく、エキゾティズム自体を超えてしまうことになる。再度ドビュッシーに話を戻す。ドビュッシーの音楽の中にたとえ日本的と感じられる響きがあつたとしても、ブッチーニらとは異なりそれに原曲なぞ存在しない。彼が日本の音楽に接したという記録すらない。ただし、一八八九年、パリ万博においてジャワのガムラン演奏と舞踊に遭遇し、強い衝撃を受けたのは事実だ。彼はそこに、つまり非西洋音楽の世界に、自らが模索している未来の音楽への手掛かりを求める。ドビュッシーは、日本も含めた非西洋音楽の構造、たとえば五音音階のようなもの、それと大胆かつ簡潔の表現手法とを自らの作品中に取り込んだのであろう。ストラヴィンスキーと同様、異文化受容のレヴェルもこの段階に達すると、エキゾティズムはその痕跡ががすかに感知されるにすぎない。

では、ジャポニズムが西ヨーロッパでもてはやされた一九世紀末から二〇世紀初頭、日本は西欧とのかかわりにおいて、どのような情況にあつたのか。当時、わが国で文学や美術、音楽を志す人たちは西欧の過剰美、過剰表現の世界に遭遇し圧倒され、かの地の文化人とは逆にそれらを学び吸収すべく西欧諸国への留学、遊学を試みる。ならば、彼らの耳にはドビュッシーの音楽はどのように感知されたのであ

らうか。⁽³¹⁾

彼らの間でも知覚のなされ方は様々であつたらしい。たんに西洋音楽の先端部分としてのみ知覚する人たちもいた。それとは逆に、その音楽中に過敏に日本的なるものを嗅ぎ取ってしまった人たちもいた。後者の代表例が作家の島崎藤村である。藤村は一九一三年から一六年までフランスに滞在し、小山内薫とともにバレエ・リュスの公演にも行き、バレエ《牧神の午後》を鑑賞し、さらにはドビュッシーの自作ピアノ演奏を聴く機会ももつ。とりわけ《子供の領分》に惹かれたらしい。彼は『東京朝日新聞』に「仏蘭西だより」として次のような文章を書き送っている。⁽³²⁾

西洋音楽といふものは斯うだと平素定めて了つて居るやうな人に彼様いふ演奏を聴かせたら、恐らくその一定した考へ方を根から覆へされるであらうと思ふ程です。新しい聲です。その新しさは新奇であるが爲に心を引かれるのでなくして、自分等の心に近い音楽であると感じるところより生じて來るのです。……不思議にも私は故國なる西洋音楽の聯想をあまり胸に浮かべないで反つて柀屋の小三郎の長唄とか、六左衛門の三味線とかを思ひ出しました。……恐らく日本の繪畫に春信を見つけ歌麿を見つて廣重を見つけた仏蘭西人は其同じ驚異と嘆美とを日本の音楽にも見つけようと思ふのでせう。……吾國の音楽が姉妹の藝術から獨り仲間はずれであるとは考へられませうか。私は今斯の通信で西洋人の

有つやうなエキゾチシズムと自分の國に裏返しにして見ようとは致して居りません。然しドビュッシーの新曲を聞いて居るうちに、小三郎だの六左衛門だのの技藝を思ひ出したのは事實で御座います。……

藤村は一時期（一八九八年）東京音楽学校（高等師範学校附属音楽学校）の選科で西洋音楽を学んだこともあるぐらいだから、上記の文章は**素人の印象評**といった類のものではないはずだ。

V 共有・越境・総合

サロン社会の住民でもあるドビュッシーはストラヴィンスキーとある感覚を共有していた。しかしそれは別に、実のところ彼はストラヴィンスキーを本音の部分でどう思っていたのか。一九一六年四月一日付けのロベール・ゴデ(34)にあてた手紙の中にそれがい知ることができる。(35)

……私は最近ストラヴィンスキーに会いました。彼は「僕の《火の鳥》、僕の《祭典》」と、まるで子供が「僕の駒、僕の輪回し」と言つみたいに、言いたてます。そしてまさに彼は、時々、指で音楽という鼻をほじっている、甘やかされた子供です。彼はまた、けばけばしいネクタイをつけ、ご婦人方の足を踏みつけなが

ら、手に口づけをする野蛮な若者でもあります。年をとつたら、彼は手に負えないでしょうね。つまり、彼はいかなる音楽にも我慢しないでしょね。けれども、目下のところ彼は途方もない人物です。彼は私に対する友情を表明していますが、それは、あの出世階段の横木を彼がよじ登る手助けをしたからで、彼はその高みから、全部が爆発するとは限らない手榴弾を投げています。しかし、もう一度言いますが、彼は途方もない人物です。……

この文面から、才能ある若者の無作法さに内心眉をひそめつつも、慇懃に笑みを浮かべ手を差し伸べるドビュッシーの有様が浮かび上がってくる。良くも悪くもこれがサロン社会の振舞いなのである。(36) 二つの世紀の端境期に生きた芸術家ドビュッシーは、当然その作品中に一九世紀的なものと二〇世紀的なものとを併せ持っていた。そのドビュッシーの眼にはストラヴィンスキーは恐るべき子供と映ったのであろう。ドビュッシーと比べると二〇歳ほど若い世代のストラヴィンスキーはより深く二〇世紀に足を踏み入れた未来の音楽家、芸術家であった。ストラヴィンスキーだけではない。画家ピカソも作家で詩人のジャン・コクトーも舞踊家ニジンスキーやレオニード・マシンも同じ意味において二〇世紀の芸術家である。いま名をあげた面々はすべてディアギレフのバレエ・リュスとかかわりをもった。興行師ディアギレフはこれら「恐るべき子供たち」を率いて総合芸術としての前衛バレエの制作を試みたのである。

先に述べたように、マラルメが詩『半獣神の午後』（一八七六）に込めた感覚は、やがて十数年後（一八九四）ドビュッシーを介して音楽に越境し、さらにその十数年後（一九二二）ニジンスキーを介して舞踊へと越境する。越境という現象自体は詩人や作曲家、舞踊家（コレオグラファー）など個々の芸術家の意志の所産である。だが、バレエ作品《牧神の午後》は詩や音楽とは異なり総合芸術である。ただし、初演の一九二二年という時点でマラルメはすでに居ないし、ドビュッシーにしてもこのニジンスキーの舞踊に賛同したわけでもなかった。にもかかわらず、この作品は舞踊、詩、音楽、美術、演劇といった諸要素が高度なレベルで融合した総合芸術作品とみなされる。共有された感覚が様々な分野に越境し、やがてある時点で諸分野に枝分かれしていたものが融合し始め、総合化する。しかし、総合化という試みは、それが芸術作品として価値を持つためには、越境とは異なり、個々の芸術家の意志とは別の次元の力が働かなければならない。その部分を担った人物がセルゲイ・ディアギレフであった。

実は、ニジンスキーにドビュッシーの《牧神》を舞踊化するよう促したのはディアギレフであり、ロシアの画家レオン・バクストに舞台装置、衣装を委嘱したのも彼であった。ある芸術理念に基づき、芸術の諸分野を仲介し総合化する作業、これがディアギレフの仕事であった。その仕事とは、一般化して言えば、創造的仲介業務というものであり、これは芸術を創造するのとは異なっただきわめて企業者的な才能の所産なのである。⁽³⁷⁾ 要するに、ディアギレフは文化企業者の典型例と

いえ、またそのことにより後世の志の高い興行関係者にとつての範を示すことになった。

ディアギレフの手によってバレエは二〇世紀前半、時代遅れの形態から脱皮し、新たな時代を切り拓くべく諸芸術の先頭に踊り出る。こうして、この時代、西ヨーロッパにバレエブームが引き起こされる。一九〇九年からディアギレフが没する一九二九年までの二〇年間、このバレエ団は西ヨーロッパの諸都市⁽³⁸⁾、さらには南米、北米大陸にも足跡を残す。その間、六〇以上の新作バレエが手がけられる。

バレエ・リュスの興行はバレエという固有の芸術ジャンルを超えた社会的事件となり、それを観に行くことが都市に住まう知的スノッブたちにとっては一つのトレンドとなる。その辺りの時代の雰囲気を買マセット・モームは小説『アシェンデン』の中で次のように描いている。⁽³⁹⁾

……それはちょうど、ヨーロッパが改めてロシアに眼を向けだした頃であった。猫も杓子もロシアの小説を読んでいた。ロシアのダンサーたちはヨーロッパの文明世界を魅了し、ロシアの作曲家たちはワグナーとは違うものを求め始めた人々の感性を激しく揺さぶっていた。ロシアの芸術が、まるで狼狽^{（しんぱい）}を極めたインフルエンザのごとくにヨーロッパを襲った。耳慣れないモチーフ、見慣れない配色、新しい感情、といったものがファッションになり、知識人^{（ヘブライク）}たちは一刻のためらいもなく、自らをインテリゲン

ツイアと称した。この言葉は綴りこそややこしかったが、発音するのは簡単だった。アシエンデンも御多分に漏れず、居間のクッションを変え、壁に聖像画^{イコン}を掛け、チエーホフを読み、バレエを観に出かけた。……女流作家たちは、ウオツカのグラスに恐る恐る唇を当てていた。幸運に恵まれれば、ディアギレフと握手できたくもしいし、そよ風に運ばれる桃の花びらのごとく軽やかに、パヴロワが入りする姿を眼にすることができたかもしれない。アシエンデンはまだその当時、知識人^{インテリゲンチヤ}たちの気を悪くさせるほどの大成功を収めていなかったため、若いながらも、紛れもなくそんな仲間の一員だったのだ。……

本稿で、ディアギレフが主宰するバレエ・リュスの全業績について詳述する余裕はない⁽¹⁰⁾。ここでは、この総合芸術運動が二〇年にも渡って存続しえた文化経済的背景に焦点を絞って論じることにはしたい。まず、このバレエ団はリュス(RUSSES)すなわち「ロシア」という名を冠しながらも、一度もロシアでの興行はなされていないことに注意すべきである。ロシア下級貴族階級出身のディアギレフはその生涯に祖国に三度見放されている。

一度目は、ロシア帝室マリインスキー劇場のスタッフであった折に起こる。有能ではあるがその傲慢な性格がたたり、一九〇一年第三項により免職の憂き目に遭ったのである。第三項とは、官吏の悪行に対する罰則であり、年金は付かず懲戒免職に近い不名誉な取り扱いで

あった。

二度目は、一九〇九年、ロシア文化を西ヨーロッパに紹介する国家事業の一環としてディアギレフによって企画されたパリでのバレエ興行プロジェクトが、ロシア政府の財政支援打ち切りによって頓挫しかかったときに起こった。このときには、ディアギレフの社交的才覚が発揮され、主にサロン社会の人たちからの財政支援によりパリでの興行は文化的には成功裏に終わる⁽¹¹⁾。しかし、ロシア政府から見放されることにより、バレエ・リュスは端から定住地をもたぬ商業バレエ団としての活動を余儀なくされる。

三度目は、ロシア革命とそれに続く革命政府とドイツとの間で締結されたブレストリトフスク条約(一九一八年)による国籍喪失である。

一度目の苦しい免職体験はディアギレフの性格を変える。その傲慢な性格が影をひそめ、おそろしく魅力的な石をも踊らせるほどに有能な社交家が誕生する。二度目の体験は、彼に西ヨーロッパのサロン社会に社交能力を発揮させることを強いた。さらに、国籍喪失によって祖国ロシアからの人材調達がままならなくなり、西ヨーロッパの若手前衛芸術家たちとの提携を強めることになる。結果、一九二〇年代以降、このバレエ団からロシア色は薄れ、前衛方向への傾斜が強まる。もちろん、ディアギレフは目端の利く企業者であったから、この体験がなくてもロシア色というエキゾティズムのみでいつまでも売れるとは思ってはいなかったであろうが。

自ら作曲、演奏するわけでも絵を描くわけでもないディアギレフの周囲に、なぜ多数の一流の芸術家が集まったのであろうか。彼のカリスマ性のなせる業といえればそれまでだが、創造する才はなくても、才能を発見する才能が彼には備わっていたことは確かである。天才を発見する天才といわれる所以である。

ディアギレフはサンクトペテルブルグ大学法科の学生時代、当時ロシア作曲界の権威者であったリムスキー・コルサコフに師事し作曲を学んでいる。また同時期に、ロシアの前衛画家ワレンチン・セロフ、アレクサンドル・ブノワ、レオン・バクストたちと交わり、急速に美術についての鑑識眼と見識を身に付けていく。さらに、雑誌『芸術世界』を刊行し、美術を中心とし芸術全般について自ら批評活動を行う。後には(一九〇一年)、一八世紀ロシアの忘れられた画家ドミトリー・レヴィツキーに関する書を刊行し学界からも高く評価される。このようにディアギレフはたんなる興行師ではなく、芸術の全般に精通した教養人でもあり、芸術家の資質を的確に見抜きその仕事をぶりを正しく評価できる人物であった。それゆえ、彼に仕事を委嘱された芸術家にとって、ディアギレフは自己の芸術のよき理解者であると同時に恐ろしい存在でもあったわけである。

ちよūdサロン主宰者に招かれ客が集まるように、ディアギレフの周囲には様々な分野の芸術家が参集する。総合芸術としてのバレエが制作されるプロセスは、それ自体が一種の饗宴にも喩えられ、ディアギレフを介して異分野間の交流がはかられる。ただしそれはサロン

におけるとりとめもない会話のレベルではなく、共通の目的に向かつての密度の濃い交流となる。そのプロセスにおいて、たとえば《ブルチネルラ》制作におけるように、ストラヴィンスキーはピカソやレオニード・マシシと交流し、そこから互いに創造へのヒントを得る。

普通、前衛芸術運動というものは、大衆からの支持を得ることは難しく、またそれゆえ市場経済にはなじまず社会的に孤立するケースが多い。しかし、バレエ・リュスは二〇年にも渡って商業バレエ団として存続しえた。そのこと自体、前衛性と大衆性が両立しえた稀有なケースであり、それを可能にしたのがディアギレフの手腕なのであつた。⁽¹²⁾

このバレエ団を支えた基盤は二つある。一つはサロン社会、いま一つは市場社会である。いわばバレエ・リュスは二つの翼、サロン社会と市場社会によって飛翔したのである。市場社会とは都市の一般市民層から成る場であり、バレエ・リュスは商業バレエ団であるゆえ、この市民層を引き付ける要素、すなわち市場性を備えなければならぬ。バレエ・リュスで上演された作品群には、バレエの見方を修得した観客でなければその意味が分からない古典バレエとは異なり、素人目にも分かりやすく面白い作品が多かったという事実を指摘しておこう。バレエの分かりやすさ、面白さ、スターダンサーたちの放つオーラ、そしてこのバレエ団が引き起こす数々のスキャンダル、これら大衆要素が市民層を引き付ける。だが、大衆性と前衛性という本来な



11図
ディアギレフのポートレート

らは相反するベクトルは、いかにして両立しえたのであろうか。

このバレエ団が不安定なはずのバランスを保ち、二〇年にも渡って飛翔できた理由はサロン社会からの支持という点に求められる。ディアギレフはこのバレエ団が活動を開始した当初より、西ヨーロッパ諸都市のサロン社会からの支持を得ることに腐心していた。財政支援はいうまでもなく、それ以外に西ヨーロッパの前衛芸術家たちとの提携も、マスコミ対策や宣伝もサロンの人脈を介して行った。バレエ団の練習場や試演の場もサロンに求める。このようにして、サロンがディアギレフの仕事場となる。燕尾服に蝶ネクタイ、シルクハット姿のディアギレフが多数の肖像画やカリカチュア、写真に残されている

(11図～14図)。これらは彼の仕事着姿なのである。

市場社会とバレエ・リュスとは、字義どおり、市場取引、市場交換によつて結ばれている。このバレエ団が提供するサービスが、そしてそれに付随して放つオーラが都市大衆を引き付け、興行収入をもたらす。他方、サロン社会とは、サロンに特有の感覚の共有をベースにした精神的交流、すなわち贈与交換によつて結ばれる。

バレエ・リュスをサロン社会が被膜のように被い庇護し、その外部に市場社会が広がる、という構図である。被膜の内は贈与交換のルールが、外は市場原理がそれぞれ働く。これは一九世紀前半、シヨパンがパリにおいて占めていたものと類似した構図なのである。パリのホールでのシヨパンのピアノ演奏がそうであったように、バレエ・リュスの興行も、有形無形のサロン社会からの支持が都市大衆を引き付ける「光背」として機能する。ここに、高踏的なサロン文化がこの前衛運動の芸術性を担保するわけである。シヨパンの場合、このような構図は、彼の芸術家としての直感的、本能的振舞いの帰結として出来たのであろうが、ディアギレフの場合、この構図は彼の戦略的、企業者の行為の帰結として構築されたものとなる。ディアギレフはサロン社会がもたらす「光背装置」を企業者的に活用することによつて、前衛性と大衆性という二つのベクトルのバランスを保つたことになる。では、なぜサロン社会の住民はディアギレフとの贈与交換に同じ支援を行ったのか。

バレエ・リュスの制作現場自体が、ディアギレフによつて主宰され

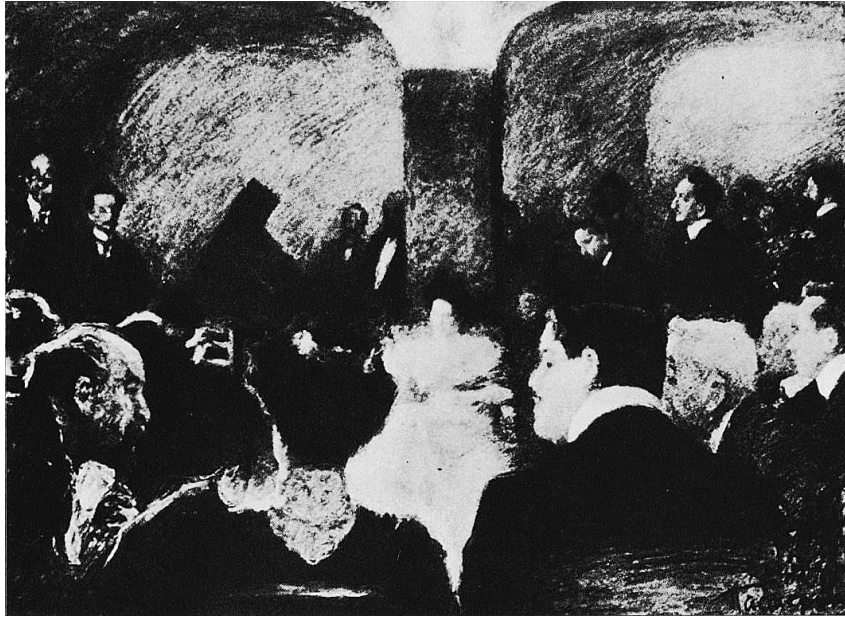
る擬似サロンの性格を帯びていた、ということに着目しよう。彼の周囲に異分野の芸術家が参集し、互いに交流をはかり、ある感覚を共有するに至る。そこまでは、おそらくはサロンでの人々の振舞いと同じなのだ。しかしディアギレフの場合、その共有された感覚をベースに、総合芸術としてのバレエ制作に向けて芸術家たちの協働作業がはかられていく。その際、具体的に作品を構築していくのは、コレオグラファーであったり、作曲家や画家であったりするのだが、ディアギレフの保有する芸術理念がそこに磁場のように作用する。通常のサロンでの交友関係においては、このような事態の展開はありえないのだが、それがサロンでの人々の振舞いの延長線上に位置することは確かだ。ある意味では、バレエ・リュスの生み出した作品群は、サロンでの人々の振舞いが結晶化された成果だといえよう。つまり、ディアギレフはサロン社会の住民に「夢」を提供したのである。支援はその返礼と考えられる。

ディアギレフ没後、彼が手がけたような総合芸術運動は衰退してゆく。それは彼のような才能を欠いたから、という事情だけによるのではない。ディアギレフを支えたサロン社会が後の急激な経済変動、社会変動の中で消滅してしまったから。その反面、社会の大衆化は急速に進行していく。哲学者オルテガが指摘するように、⁽⁴³⁾大衆社会とは専門人から成る社会なのである。したがって、大衆化の進行は専門化の進行と同時並行の現象である。ディアギレフは生前よくアマチュア、ディレクタントと揶揄された。アマチュアイズム、ディレクタンティ

ズム、これらは専門主義の対極にくる概念である。専門主義という視点に立脚すれば、出来上がった総合芸術作品を、純粹バレエ、純音楽あるいは純粹絵画といった分野から、全体とは切り離し、各々をある程度客観的に個別評価することはできる。しかし、総合芸術としてのバレエ作品は、そのような個別評価の総和として把握されるべきものではないし、本来それ自体、客観的な評価基準をもちえない。

総合的価値評価、価値判断という概念には、常にこの種のあいまいさ、捉えどころのなさが付きまとう。極論をいえば、専門主義という視点からは、総合芸術などといったものは、実体なきもの、把握しがたきもの、でしかないわけである。換言すると、総合的なるものは出来上がった作品中に客観的に内在するものではなく、当時の客層の一部を構成していたエリートたちの心の中に分かち持たれた一種のイリュージョンであったのではないが。

このイリュージョンを「共有された感覚」と呼ぶ。「共有された感覚」が作品と共鳴作用を引き起こし、ここに総合的なるものが感得される。その意味において、総合芸術とは一種の祝祭なのである。専門主義は過去の総合芸術作品を個々の要素に分解し、精緻に分析・評価を試みる。しかし、そのように分析・評価された諸要素を羅列しても、その作品が生み出された時代、人々に「共有された感覚」に考察が及ばない限りは、祝祭がそうであるように総合芸術もトータル形で把握することはできないのではないが。



12図

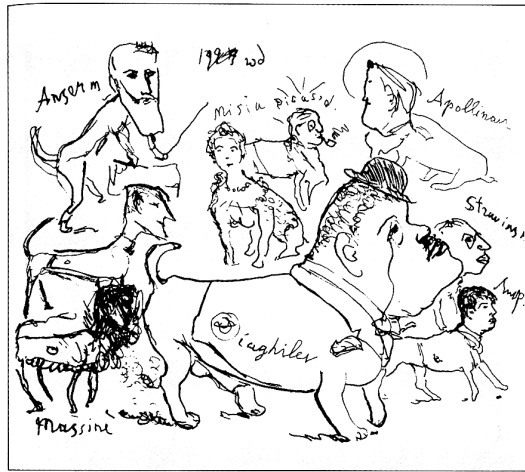
モスクワの音楽サロンで、ワルダ・ランドフスカの演奏を聴くディアギレフ
 (レオニード・バステルナークによるパステル画) 1897年



Jean Cocteau
 x 1954

13図

ジャン・コクトーによって描かれたディア
 ギレフの caricature



14図

『有名な Rondos』

ミハイル・ラリオノフによって描かれた caricature
 ア, 1924年

注

- (1) J・R・ヒックス著、新保博・渡辺文夫訳『経済史の理論』講談社学術文庫、一九九五年、一〇一ページ。
- (2) 根岸隆『ケインズ経済学のミクロ理論』日本経済新聞社、一九八〇年、第五章、参照。
- (3) フリドリヒ・カルクフレンナー（一七八五～一八四九）、ドイツ生まれのピアノ奏者、教師、作曲家。パリ音楽院に学び、パリに住み、この街で最も影響力を持っていた教師である。三〇年代半ばまで高い名声を博した。
- (4) ジギスムント・タールベルク（一八二二～七二）、オーストリア生まれのピアノ奏者、作曲家。ヴィルトウオーソ・ピアノリストとして名声を博し、リストと人気を二分した。
- (5) 塩田真典「オペラ『フィガロの結婚』に至るまでのモーツァルト」『大阪商業大学商業史博物館紀要』第二二号、二〇一一年一〇月、参照。
- (6) ハスブルク家のヨーゼフ二世の末弟。啓蒙思想に傾倒し、ボン大学に啓蒙思想家たちを招聘する。ベートーヴェンもボン時代には、当大学で哲学、文学などを学んでいる。
- (7) ベートーヴェンよりシンフォニーを献呈された人たちを列記すると以下のようになる。
- 第一番—ゴットフリート・ヴァン・スヴィーテン男爵
 第二番—カール・フォン・リヒノウスキー侯爵
 第三番—フランツ・ヨーゼフ・フォン・ロブコヴィッツ侯爵
 第四番—フランツ・フォン・オッペルスドルフ伯爵
 第五番—ロブコヴィッツ侯爵、アンドレアス・キリロヴィッツ・ラズモフスキー伯爵
 第六番—ロブコヴィッツ侯爵、ラズモフスキー伯爵
 第七番—モリッツ・フォン・フリース伯爵
 第八番—なし。

第九番—プロイセン国王フリードリヒ・ヴィルヘルム三世。

- (8) ヨハン・ヨーゼフ・ライナー・ルドルフ（一七八八～一八三二）、オーストリアの大公（レオポルト二世の末子）、オルミッツ大司教に即位した折には、ベートーヴェンより『ミサ・ソレムニス』を献呈されている。
- (9) ベートーヴェンに必ずしも大衆性が欠如していたわけではない。例えば、『ウエリントン勝利』（『戦争交響曲』）のように時流に乗ってヒットを狙った作品もある。さらに、当時ヒットしたオペラのアリアを自作に組み込み好評を得た作品もある。ピアノ三重奏曲 第四番（街の歌（Op.11））はその好例である。
- (10) パリでは一八〇七年にすでにベートーヴェンのシンフォニー第一番が演奏されている。西原稔『楽聖』ベートーヴェンの誕生』平凡社、二〇〇〇年、二五七ページ、参照。
- (11) ベートーヴェンと文豪ゲーテが通りで貴人と遭遇した折、ゲーテが恭しく挨拶をしているのを尻目にベートーヴェンは昂然と立ち去ったエピソードなど、神話化してはいるが、その事実を物語る。
- (12) 西原稔、前掲書、参照。
- (13) ジム・サムスン著、大久保賢訳『シヨパン 孤高の創造者—人・作品・イメージ』春秋社、二〇一二年、一四四ページ、参照。
- (14) 責任編集 木庭宏『ハイネ散文作品集 第六巻 フランスの芸術事情』松籟社、二〇〇八年、一七七ページ。
- (15) 正確には、父親ニコワイ・シヨパンはフランス人、母親ユステイナはポーランド人である。
- (16) 父親ニコワイはワルシャワでリゼの講師を勤め、同時にリゼの生徒のための下宿屋を営む。
- (17) 具体名をあげると、アダム・イエジー・チャルトリスキ公、ルドヴィク・ブラテル伯爵、デルフィナ・ポトツカ伯爵夫人、ヴォイチエフ・グジマワ等となる。
- (18) アンヌ・マルタン・フュージェ著、前田祝一監訳『優雅な生活（トウ

- パリ)、パリ社交集団の成立1815-1848』新評論 二〇〇一年、参照。
- (19) ヴェロニカ・ベーチ著、早崎えりな・西谷頼子訳『音楽サロン』音楽之友社、二〇〇五年、参照。
- (20) 例えば、一九世紀前半、パリのサロンでは、演劇はプロとアマチュアの役者の混成で行われていた。アンヌ・マルタン『フュージェ著、前掲書、三七四―五ページ、参照。
- (21) 福岡伸一のフェルメールを論じた書物の中に、フェルメールの絵画修復をめぐる二つの対照的な事例が紹介されており、ここでの議論との関係で興味深い。福岡伸一『フェルメール 光の王国』木楽社、二〇一一年、参照。
- (22) ニコラウス・アーノンクール著、樋口隆一・許光俊訳『古楽とは何か』音楽之友社、一九九七年、参照。
- (23) ピエール・ブルデュー著、原山哲訳『資本主義のハビトゥス―アルジェリアの矛盾』藤原書房、一九九三年、参照。
- (24) イーゴリ・ストラヴィンスキー著、笠羽映子訳『私の人生の年代記 ストラヴィンスキー自伝』未來社、二〇一三年、八二―三ページ。
- (25) アンドレ・シェフネル著、山内里佳訳『ドビュッシーをめぐる変奏―印象主義から遠く離れて―』第二章「ドビュッシーとロシア音楽の関係」みず書房、二〇一二年、参照。
- (26) 二〇一二年、東京、プリジストン美術館において、「ドビュッシー、音楽と美術 印象派と象徴派のあいだで」が開催され、ドビュッシーと同時代の画家たちとの交友関係、美術工芸作品と彼の創作活動とのかわりについて興味深い展示がなされた。美術展カタログ『ドビュッシー、音楽と美術―印象派と象徴派のあいだで』(石橋財団プリジストン美術館、日本経済新聞社、文化事業部編、二〇一二年)参照。
- (27) クロード・ドビュッシー著、杉本秀太郎訳『音楽のために―ドビュッシー評論集』「なぜ『ペレアス』を作曲したか」白水社、二〇〇二年、参照。
- (28) ドビュッシー著、杉本訳の前掲書において、ドビュッシーは《遊戯》作曲の経緯について次のように述べている。「…もともと静かなことが好きな人間なのに、なぜ、私はこんな重苦しい結果を伴うような冒険に手を出したのか。欠食したくはないからだ。そしてまた、ある日のこと、セルゲイ・ディアギレフといつしよに昼食を食べたからだ。ディアギレフという人は、石さえ踊らせるかと思えるほどの、恐るべき、かつ魅力的な人間だ。彼がニジンスキーの考えたシナリオのことを私に話したのである。それは『まったくとるに足りないもの』、しかし実に微妙なものをテーマにしたシナリオであった。私はそれに基づいてパレーの詩曲が作曲されて然るべきだと思った。…」二三七ページ。
- (29) リチャード・バツクル著、鈴木晶訳『ディアギレフ―ロシア・バレエ団とその時代―上巻』リプロート、一九八四年、二六一ページ。
- (30) ストラヴィンスキー著、笠羽訳、前掲書、五六ページ。
- (31) 佐野仁美『ドビュッシーに魅せられた日本人―フランス印象派音楽と近代日本』昭和堂、二〇一〇年、参照。
- (32) 島崎藤村『藤村全集』第六巻、筑摩書房、一九六七年、三〇四―五ページ。
- (33) 瀧井敬子『漱石が聴いたベートルヴェン―音楽に魅せられた文豪たち』島崎藤村と東京音楽学校ⅠⅡ 中公新書、二〇〇四年、参照。
- (34) スイスの音楽学者、作曲家(一八六六―一九五〇)で、パリで音楽を学ぶ。ドビュッシーとは一八八八年に知り合う。
- (35) フランソワ・ソシユール編、笠羽映子訳『ドビュッシー書簡集 1841-1918』音楽之友社、一九九九年、三六一―三三ページ。
- (36) もっとも、そのドビュッシーにしたところで、普通にはサロンの芸術家の典型のようにみなされるのだが、自身はサロンにはなじめない「熊」であり、サロンよりカフェでの気楽な交友を好んだという。
- (37) 塩田眞典『文化企業者ディアギレフの仕事』『文化経済学』第3巻第

- 3号、文化経済学会〈日本〉、二〇〇三年三月、参照。
- (38) 特に、パリ、モンテカルロ、ロンドンには主要な興行地であった。
- (39) サマセット・モーム著、中島賢二・岡田久雄訳『アシェンデン』15
「恋とロシア文学」岩波文庫、二〇〇八年、四一〇―一〇一ページ。
- (40) ディアギレフのバレエ・リュス、全業績については、以下の文献を参照。
- 『ディアギレフのバレエ・リュス展(カタログ)』1909-1929
9 舞台美術の革命とパリの前衛芸術家たち』セゾン美術館、一九九八年。
- 芳賀直子『バレエ・リュス その魅力のすべて』国書刊行会、二〇〇九年。
- (41) ただし、一九〇九年の興行時には、経済的には三八〇〇フランの赤字を出し、ディアギレフは金策に追われる。
- (42) バレエ・リュスのこうした商業主義的なスタンスに対し、シュールレアリストのアンドレ・ブルトンたちは、墮落したブルジョワ趣味だと鋭く批判を行う。とりわけ、ジャン・コクトーは彼らの憎悪の対象となる。高橋洋一『ジャン・コクトー』平凡社、二〇〇三年、参照。
- (43) 桑名一博訳『オルテガ著作集2』「大衆の反逆」白水社、一九六九年、参照。