

題名	信仰と音楽の人生
Title	Ma vie avec la foi et la musique
著者名	オリヴィエ・メシアン
Author(s)	Olivier Messiaen
言語 Language	日本語・英語 Japanese, English
書名	稲盛財団：京都賞と助成金
Book title	The Inamori Foundation: Kyoto Prizes & Inamori Grants
受賞回	1
受賞年度	1985
出版者	財団法人 稲盛財団
Publisher	The Inamori Foundation
発行日 Issue Date	10/1/1990
開始ページ Start page	154
終了ページ End page	170
ISBN	

信仰と音楽の人生

オリヴィエ・メシアン

私は、自分が京都賞の受賞者の一人となったことを知って、たいへん驚きました。驚きはしましたが同時に、光栄に思い、そしてなによりもたいへん嬉しく思いました。と申しますのも、私は音と色彩との関わり合い、色どりをもった音楽、ひいては色彩を扱うありとあらゆるものを愛するからであります。そんな私が、稲盛和夫氏、稲盛財団、そしてこのすばらしいセラミック企業から賞をいただくのですから、これほどありがたいことはありません。セラミックの色彩は、すでにひとつの和声であり、音楽と同じように歌っているからです。これから私の履歴についてお話しするのですが、その前にまずは大いなる感謝を捧げたいと存じます。色彩を愛する者同士の友愛の念をこめた感謝であります。

さて、私の作曲家としての経歴を語り、それを20世紀の歩みの中に位置づけてほしいのですが、自分のことを語ることはずいぶん難しいものですし、自分の生きている時代を語るとなると、さらに難しくなります。というのは、どちらも結末のわからない本のようなもので、毎日1枚ずつ新しいページがめくられてゆくからです。ただ、これだけは申しあげることができます。私はキリスト教の、それもカトリックの信者として生まれ、生涯を通じて自分の信仰を深めようと努力してきたということです。また私は、音楽に対しても抵抗しがたい天命をもっておりました。

ここでちょっとしたエピソードをご紹介します。いま振り返ってみると、私の進む道がまさに音楽であったことを証明していると思われるからです。第一次世界大戦（1914年開戦）のさなか、1916年から1917年にかけてのことでした。当時、私は7歳と8歳のあいだで、母とともにグルノーブルに住んでいました。

ちょうどグルックの『オルフェ』の楽譜をプレゼントされたばかりだった私は、その楽譜を腕にかかえてたった一人で外出し、街の公園の石のベンチに腰をかけ、第1幕のへ長調によるオルフェの崇高なアリアを読んでいました。そのとき突然、自分が頭の中で音楽を聞きながら読んでいることに気づいたのです。つまり私は、ほかの人たちが言葉で考えるのと同じように、音で考えていたわけです。私はすでにそのとき、音楽家だったのです！

私の受けた影響ということになりますと、特別に重要なものが一つあります。母の影響です。そしてそれは、私の生前に及んでいます。私の母は、セシル・ソヴァージュという女流詩人でしたが、私がお腹におりましたときに、母になる日を待つ詩を集めた、『芽生える魂』という題のすばらしい詩集をつくりました。「神秘の苦悩に人の技の碎け散る」のをやがて知ることになる息子に宛てた詩集です。この本はまた、異国の鳥たちに対する私の愛をも予言していました。「私の中で東洋全体が歌いだす彼の地の青い鳥たち、蝶たちとともに……」。

それからほどなくして、私がようやく2歳になるころ、母は次のようなさらに予言的な詩を書きました。「私の知らない遙か彼方の音楽に、私は苦しむ……」。私の生まれる前のあの叙情をこめた期待、そしてそれに引き続き、母が幼いころの私を詩的雰囲気ですつぱり包んでくれたこと、それが私の運命のすべてに大きな影響を与えたのです。私が、まず第一にわが母、すなわち女流詩人セシル・ソヴァージュの名をあげたのは、こういう理由によるのです。

MA VIE AVEC LA FOI ET LA MUSIQUE

Olivier Messiaen

J'ai été très surpris en apprenant que j'étais un des lauréats du Prix Inamori. Surpris, mais aussi honoré, et surtout très heureux, car j'aime le son-couleur, les musiques colorées, et tout ce qui comporte un travail de couleur. Qui pouvait mieux me récompenser que Kazuo Inamori, la Fondation Inamori, et cette formidable entreprise de céramique dont les couleurs sont déjà une harmonie, et chantent comme de la musique? Tout ce que je vais dire sur mon "curriculum vitae" ne m'empêche pas de commencer par un immense "merci," un merci de fraternité dans la couleur.

On me demande de parler de ma carrière de compositeur, et de la situer dans le cadre du XXe siècle. Il est très difficile de parler de soi, et encore plus difficile de parler de son époque. Parce que l'une et l'autre chose sont comme des livres dont on ne connaît pas la fin, chaque jour représentant une nouvelle page à tourner. Je peux dire seulement que je suis né croyant — chrétien et catholique — et que toute ma vie j'ai essayé d'approfondir davantage ma Foi. J'avais également pour la musique une vocation irrésistible, et je veux rapporter ici une petite anecdote qui est pour moi — maintenant, avec le recul — la preuve que ma voie était vraiment la musique. C'était en 1916-1917, pendant la première guerre mondiale (celle de 1914). J'étais alors à Grenoble, avec ma mère, et j'avais entre 7 et 8 ans. On venait de me faire cadeau de l'Orphée de Gluck. J'étais parti, tout seul, avec ma partition sous le bras, et, m'étant assis sur un banc de pierre du jardin de la ville, je lisais le grand air d'Orphée en fa majeur du premier acte, et je m'aperçus tout d'un coup que je lisais la musique en l'entendant intérieurement. Je pensais donc des sons comme les autres pensent des mots: j'étais musicien!

Quant aux influences subies, il y en a une d'une importance exceptionnelle: celle de ma mère. Et cette influence se situe avant ma naissance. Ma mère était la poétesse Cécile Sauvage. Elle écrivit, alors qu'elle m'attendait, un merveilleux recueil de poèmes de pré-maternité, intitulé "l'âme en bourgeon." Ce livre s'adresse à un fils, qui connaîtra "l'angoisse du mystère où l'art va se briser." Il prédit même mon amour des oiseaux exotiques: "Voici tout l'Orient qui chante dans mon être / Avec ses oiseaux bleus, avec ses papillons ..." Et peu après, alors que j'avais à peine deux ans, ma mère écrivit ce vers, encore plus prophétique: "Je souffre d'un lointain musical que j'ignore ..." Cette attente lyrique avant ma naissance, et toute l'atmosphère de poésie dont ma mère a baigné ensuite le petit enfant que j'étais, ont eu un grand retentissement sur toute ma destinée. C'est pourquoi le premier nom que je cite ici est celui de ma mère: la poétesse Cécile Sauvage.

En 1918, la guerre étant finie, je me trouvais à Nantes. C'est dans cette ville que j'ai rencontré mon premier professeur d'harmonie: Jehan de Gibon, qui me fit cadeau d'une partition de "Pelléas et Mélisande" de Claude Debussy. Cette partition me confirma définitivement dans ma vocation de compositeur de musique, et dès 1919, j'entrai au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris comme élève: j'avais 11 ans. Je fis au Conservatoire de Paris des études très complètes, avec les meilleurs maîtres de l'époque: l'harmonie avec Jean et Noël Gallon, l'accompagnement au piano avec César-Abel Estyle, la fugue avec Georges Caussade, l'histoire de la musique avec Maurice Emmanuel, l'orgue et l'improvisation avec Marcel Dupré, la composition et

1918年に戦争が終わり、私はナントに移りました。そしてその地で、私の最初の和声法の師、ジュアン・ド・ジボンに出会い、クロード・ドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』の楽譜をプレゼントされました。この楽譜によって、私は作曲家が自分の天職であることを確信し、1919年からパリ国立音楽院に入学することになります。11歳のときでした。

パリ音楽院では、当時の最高の教授たちのもて、徹底した教育を受けました。和声法を、ジャン・ガロンとノエル・ガロンに、ピアノ伴奏法をセザール＝アベル・エスティルに、フーガをジョルジュ・コサードに、音楽史をモーリス・エマニュエルに、オルガンと即興演奏をマルセル・デュプレに、作曲と管弦楽法をポール・デュカに師事したのです。

1931年(22歳のとき)に、私はパリの聖トリニテ教会の大オルガンの奏者に任命されました。この地位にはその後もずっと滞っておりますから、外国へ演奏旅行に出かけているときは別として、この54年間、日曜日はいつも、聖トリニテ教会のカヴァイエ・コルとよばれる大オルガンを弾いてきたことになります。

なお、私のオルガン曲は、『至福を授けられた者たち』(1939年)から、『聖霊降臨祭のミサ』や『オルガンの書』を経て、『聖なる三位一体の神秘の瞑想』(1969年)にいたるまで、ほとんどすべて、このトリニテ教会のオルガンを念頭に置いて書いたものです。

1927年に母が亡くなった後、私は納得できる最初の作品をいくつか書きはじめました。ピアノのための『前奏曲集』、管弦楽のための『忘れられた捧げもの』、オルガンのための『主の降誕』がこれにあたります。続いて1936年に、歌と管弦楽のための『ミのための詩』を、1938年には歌とピアノのための『天と地の歌』を作曲しました。

1939年に入ると、第二次世界大戦がはじまりました。召集され、次いでドイツ軍の捕虜となった私は、シレジア地方のゲルリッツの第VIII-A収容所で、1940年の末から1941年の初めにかけて、『世の終わりのための四重奏曲』を書きました。バイオリンとクラリネットとチェロとピアノのための曲です。この四重奏曲は、聖職者、小市民、職業軍人、労働者、農民など、あらゆる社会階層からなる大勢の捕虜たちを前にして、収容所内で初演されました。ひどい寒さと、壊れた楽器と、ピアノを担当した私もふくめて、演奏者たちの異様な服装にもかかわらず、この演奏会はすべての者にとって解放の一瞬でした。

音楽という私の天職の重要な要素のひとつは、信仰の玄義をはっきりと示し、ほかの人びとに希望と慰めを与えることであることを、私はこの日に悟ったのです。

それから数か月後に私は解放され、パリ国立高等音楽院の教授に任命されました。かつて生徒として11年間通ったこの学校で、私はそれ以後37年間の教授生活を送ることになります。

私は教えることが好きでしたし、音楽を分析することが好きでした。したがって私は、最善を尽くして教え、過去と現代の傑作の数々をできるだけ正確に分析するように努力しました。

私のクラスは、何度も名称が変わっています。最初は和声法クラス、次が分析と美学クラス、その次が音楽哲学クラス、その次が分析とリズム法クラス、そして最後に作曲法クラスといったしだいです。

l'orchestration avec Paul Dukas.

En 1931 (j'avais alors 22 ans), je fus nommé organiste du Grand Orgue de l'Eglise de la Sainte Trinité à Paris. J'occupe toujours ce poste, et je joue donc depuis 54 ans sur le grand orgue Cavaillé-Coll de la Sainte Trinité, tous les dimanches (sauf quand je suis en voyage pour des concerts à l'étranger).

C'est en pensant à mon orgue de la Trinité, que j'ai écrit presque toutes mes oeuvres d'orgue: depuis les "Corps glorieux" (1939) jusqu'aux "Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité" (1969), en passant par la "Messe de la Pentecôte" et le "Livre d'orgue."

Après la mort de ma mère, en 1927, je commençais à écrire mes premières oeuvres valables: "Préludes" pour piano, "les Offrandes oubliées" pour orchestre, la "Nativité du Seigneur" pour orgue. Puis, je composai en 1936, les "Poèmes pour Mi" pour chant et orchestre, et en 1938 les "Chants de terre et de ciel" pour chant et piano.

En 1939, ce fut la seconde guerre mondiale. Mobilisé, puis fait prisonnier par les Allemands, j'écrivis au Stalag VIII A, à Görlitz (Silésie), fin 1940 début 1941, mon "Quatuor pour la fin du Temps", pour violon, clarinette, violoncelle, piano. Ce quatuor fut donné en première audition au Stalag, devant un public très nombreux de prisonniers, réunissant toutes les classes de la société: prêtres, petits bourgeois, militaires de carrière, ouvriers, paysans. Malgré le froid atroce, les instruments cassés, et les costumes ridicules des instrumentistes (dont j'étais, jouant la partie de piano), l'oeuvre fut pour tous un instant de délivrance. Je sus, ce jour-là, qu'un des éléments de ma vocation musicale était d'explicitier les mystères de la Foi et d'apporter aux autres l'espérance et la consolation.

Quelques mois après, j'étais libéré et nommé professeur au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. J'avais fréquenté cette maison comme élève pendant onze ans, j'y ai été professeur pendant trente-sept ans. J'aimais l'enseignement, et j'aimais l'analyse musicale. Je fis donc la classe de mon mieux, en m'efforçant d'analyser les chefs-d'oeuvre du passé et du présent avec le plus d'exactitude possible. Ma classe a changé plusieurs fois de nom: ce fut d'abord une classe d'harmonie, puis une classe d'analyse et d'esthétique, puis une classe de philosophie musicale, puis une classe d'analyse et de rythme, enfin une classe de composition. Mais, en fait, elle fut toujours une classe d'analyse. Et c'est par cette classe que j'ai eu le plus de contacts avec mon époque, car presque tous les jeunes compositeurs du XXe siècle y sont venus. Certains sont maintenant mondialement célèbres. Pour ne citer que trois noms: Pierre Boulez, Karl-Heinz Stockhausen, Iannis Xenakis, on peut dire que tous les trois avaient du génie, que je n'y étais pour rien, et qu'ils auraient pu écrire les mêmes oeuvres s'ils avaient eu un autre professeur. J'ai cependant fait très attention à leur audition intérieure. J'ai essayé de réveiller en eux l'inquiétude rythmique, enfin j'ai fait un effort pour m'oublier moi-même et pour les aider à trouver leur propre voie. A mes débuts comme professeur, je faisais faire aux élèves des devoirs d'harmonie traditionnelle. Puis j'y ai ajouté l'analyse d'oeuvres classiques. Mes analyses ont porté ensuite sur le plus grand nombre possible de musiques différentes: musique antique, musique classique, musique exotique, musique moderne et ultra-moderne. J'y ai ajouté quelques

しかし、つまるところは分析のクラスであることに変わりはありませんでした。そしてこのクラスを通じて、私は自分の時代ともっとも密接に関わりあったのです。というのは、20世紀の若い作曲家たちのほとんどすべてが、このクラスにやってきたからです。現在では世界的に有名になった人たちもいます。3人だけ名前を挙げておきましょう。ビエール・ブーレーズ、カール＝ハインツ・シュトックハウゼン、ヤニス・クセナキスです。

3人とも天賦の才に恵まれており、そこには私の関わる余地などいささかもなく、たとえ別の師についていたとしても同じ作品を書きえたであろう、といえるかもしれません。しかし私としては、彼らが自らの内部で聴いているものに、ずいぶん心を配りました。彼らの内にリズム的な動揺を目覚めさせようと努めました。つまり私自身を忘れて、彼らが自分自身の道を見出すことを助けるように努力したのです。

教師になった当初、私は生徒たちに伝統的な和声課題を勉強させ、次いでそれに古典的作品の分析を付け加えました。私の分析はやがて、たいへん古い音楽、古典音楽から、エキゾチックな音楽、現代音楽、超現代音楽にいたるまで、さまざまな音楽をできるだけ多く扱うようになりました。私のクラスでしか扱わない特殊なものもいくつか加えました。ギリシアの韻律法、インドのリズム法、グレゴリオ聖歌、モーツァルトにおける強勢法、バリ島の音楽、日本の能と雅楽といったものです。また、ショパン、ドビュッシー、ラヴェル、アルベニスからごく最近のピアノ作品にいたるまで、あらゆるピアノ曲の分析も行いました。私のクラスでは、オペラの傑作にはすべて目を通しました。モンテヴェルディ、ラモー、モーツァルト、ヴァーグナーのオペラの数々、ムソルグスキーの『ボリス・ゴドノフ』、ドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』、アルバン・ベルクの『ヴォツェック』などです。

私はまた、管弦楽法の授業も行いましたが、ある管弦楽スコアの楽器配置や音色の選択、各楽器族の書法を示すだけでは満足できず、各楽器の演奏者を教室に招くことにしました。フルート、クラリネット、バイオリン、チェロ、ホルン、トロンボーン、木琴、オンド・マルトノの各演奏者に、その楽器のあらゆる特性を示してもらったわけです。これは一種の器楽編成法の実地訓練となりました。

やがて歳月は過ぎ去り、新しい若者たちが入学してくるとともに、かつての若者たちは輝かしく花開いて学校を去ってゆきました。かくして私は、ブーレーズやシュトックハウゼン、クセナキスなど、多数の現代作曲家の作品を、そのあとに続く若き未来の巨匠たち、すなわちベトナムのグエン・チェン・ダオ、フランスのトリスタン・ミュライユ、イギリスのジョージ・ベンジャミンといった生徒たちを前にして、分析することができたのです。

しかし、私のクラスにおいてなによりも重要なことは、私が自分の固定観念を忘れて、各作品に応じて分析法を変え、ひたすら目の前のテキストにのみ専心するように、つねに心がけたことであり、とくに若い作曲家一人ひとりに応じて教え方を変え、各生徒の作品や個性の内に、私がこうしてほしいと望むようなものではなく、当人が自分の真の道を見出すためにしなければならぬものを発見するように努めたことです。

spécialités dont on ne parlait que dans ma classe: la métrique grecque, la rythmique hindoue, le chant grégorien, l'accentuation chez Mozart, la musique Balinaise, le Nô et le Gagaku Japonais. J'ai aussi analysé toute la musique de Piano, depuis Chopin, Debussy, Ravel, Albeniz, jusqu'aux oeuvres pianistiques les plus récentes. J'ai vu dans ma classe tous les plus grands Opéras: les opéras de Monteverdi, de Rameau, de Mozart, de Wagner, "Boris Godounov" de Moussorgsky, "Pelléas et Mélisande" de Debussy, "Wozzeck" d'Alban Berg. Enfin, je faisais aussi de l'orchestration, et non content de montrer aux élèves la disposition d'une page d'orchestre, le choix des timbres, l'écriture de chaque famille instrumentale, je faisais venir dans ma classe des instrumentistes isolés: une flûte, une clarinette, un violon, un violoncelle, un cor, un trombone, un xylophone, une Onde Martenot, et l'exécutant nous montrait toutes les particularités de son instrument, ce qui faisait une sorte de traité d'instrumentation par l'exemple. Les années ayant passé, de nouveaux jeunes ont remplacé les jeunes plus anciens et déjà glorieux: c'est ainsi que j'ai pu analyser du Boulez, du Stockhausen, du Xenakis, et beaucoup d'autres auteurs contemporains, et de futurs jeunes chefs de file tels que le Vietnamien Nguyen Thien Dao, le Français Tristan Murail, l'Anglais George Benjamin. Mais ce qui reste le plus important dans ma classe, c'est que j'ai toujours essayé d'oublier mes propres préoccupations, pour changer de méthode d'analyse avec chaque oeuvre, en m'attachant uniquement au texte proposé, et surtout que j'ai changé de veste avec chaque jeune compositeur, en tâchant de trouver dans ses oeuvres et dans sa personnalité, non pas ce que j'aurais voulu qu'il fasse, ce qu'il devait faire pour trouver son véritable chemin.

Avant de quitter l'histoire de ma classe, je me permets de citer les noms de mes élèves japonais ayant eu leur premier prix au Conservatoire de Paris. Ce sont: Sadao Bekku, Mitsuaki Hamaya, Akira Tamba, Takashi Kato, Susumu Yoshida, Kazuoki Fujii, Makoto Shinohara, Mademoiselle Mie Takumi, et Mademoiselle Kimi Sato.

Le fait d'être organiste à la Trinité et professeur au Conservatoire ne m'empêchait pas de continuer de composer, ni de faire des voyages à l'étranger pour des concerts de mes oeuvres. C'est ainsi qu'en 1944 j'ai écrit mes "Trois Petites Liturgies de la Présence Divine", pour chœur de voix de femmes, piano solo, Onde Martenot solo, vibraphone, percussions, et orchestre à cordes. De 1946 à 1948, j'ai écrit "Turangalila-Symphonie" pour Piano solo, Onde Martenot solo, et un très grand orchestre. L'oeuvre fut d'abord jouée à Boston et à New-York, sous la direction de Léonard Bernstein, puis en France, à Aix-en-Provence, sous la direction de Roger Désormière. C'est ma femme, Yvonne Loriod, extraordinaire et fulgurante pianiste, qui avait créé en 1945 mes "Vingt Regards sur l'Enfant Jésus" pour piano, puis la partie de piano solo des "Trois Petites Liturgies", puis la partie de piano solo de "Turangalila-Symphonie". Elle avait tenu aussi le premier piano de mes "Visions de l'Amen", alors que je tenais le deuxième piano. Elle devait jouer par la suite toutes mes oeuvres de piano, et de piano et orchestre. Elle m'accompagna dans mon premier voyage au Japon en 1962. C'est Madame Fumi Yamaguchi, notre impresario japonais à l'époque, qui avait organisé ce voyage. Je fis la connaissance à Tokyo du merveilleux chef d'orchestre japonais Seiji Ozawa. La "Turangalila-Symphonie" fut donc créée à

私のクラスについての説明を終える前に、パリ音楽院で私が教えた日本人で首席賞をえた生徒たちの名前を挙げておきたいと思います。別宮貞雄、端山貢明、丹羽明、加古隆、吉田進、藤井一興、篠原真、工美恵、佐藤喜美、以上の方がたです。

トリニテ教会のオルガン奏者であると同時に音楽院の教授であることは、私が作曲を続ける妨げにも、私の作品の演奏会のために外国に旅行する妨げにもなりません。かくして、私は1944年に、女声合唱、ピアノ独奏、オンド・マルトノ独奏、ヴィブラフォン、打楽器および弦楽器のための『神の降臨のための三つの小典礼』を作曲しました。また1946年から1948年にかけては、ピアノ独奏、オンド・マルトノ独奏、およびきわめて大規模な管弦楽のための『トゥーランガリーラ交響曲』を書きました。この作品はまず、ボストンとニューヨークで、レナード・バーンスタインの指揮のもとに演奏され、次いでフランスのエクサン＝プロヴァンスで、ロジェ・テゾルミエールの指揮のもとに演奏されました。

1945年に私のピアノ作品『幼子イエスにそそぐ20のまなざし』を初演した、私の妻であり、非凡で輝かしいピアニストであるイヴォンヌ・ロリオは、『三つの小典礼』のピアノ独奏のパートを初演し、次いで『トゥーランガリーラ交響曲』のピアノ独奏のパートを初演しました。妻はまた、私の『アーメンの幻視』の第一ピアノも初演してくれましたが、このときは私が第二ピアノを担当しました。以来、妻は私のピアノ曲およびピアノと管弦楽のための曲を、すべて初演してくれることになります。

1962年に私がはじめて日本を訪れたときにも、妻は同行してくれました。このときの旅行を企画してくれたのは、当時の私たちの日本におけるマネージャーであるヤマグチ・フミさんでした。私は東京ですばらしい日本人指揮者、小沢征爾と知り合いました。つまり『トゥーランガリーラ交響曲』の東京での初演は、小沢征爾の指揮、イヴォンヌ・ロリオのピアノ独奏で行われたのです。このまたとない演奏会は大成功を収め、その輝かしい思い出はいつまでも私の記憶に残っております。

こうした音楽的な喜びのうえに、日本を発見するという衝撃的な出来事が加わりました。私はたんに富士山や日本庭園だけではなく、見るもの聞くものすべてにおいて、このすばらしい国を無条件に好きになりました。青い海に赤い鳥居の立つ宮島の風景、石灯籠の並ぶ奈良公園、古い日本の伝統音楽である能楽や雅楽、松平頼則から武満徹にいたるまでの日本の現代音楽とその作曲家たち、そして軽井沢で採譜したすばらしい日本の鳥たちの歌声を。それはまさに青天の霹靂でした。フランスに帰った私は、もう畳の上で眠ることができないことを嘆き、妻にこれからも日本料理を作ってほしいと頼んだものです。

この忘れられない滞在の日々をもとに、私は一つの作品を創りました。『七つの俳諧』という、ピアノ独奏、木琴、マリimba、木管合奏、トランペット、トロンボーン、八つのヴァイオリン、一揃いのカウベル、一揃いのクロタル、チューブラー・ベルズ、金属打楽器のための曲です。この『七つの俳諧』は、初めと終わりに仏教寺院の守護神将の役割を果たす序曲とコーダがついており、そのほかの曲の題名はそれぞれ、『奈良の公園と石灯籠』、『山中カデ

Tokyo par Seiji Ozawa, avec Yvonne Loriod au piano solo, et ce concert extraordinaire fut un très grand moment dont j'ai toujours conservé un souvenir ébloui. Aux joies musicales s'ajoutait le choc de la découverte du Japon. J'admirais sans réserve ce pays extraordinaire, pas seulement pour le Mont Fuji et les jardins japonais, mais pour tout ce qu'on peut y voir et y entendre: le paysage de Miyajima avec son torii rouge dans la mer bleue, le parc de Nara avec ses lanternes de pierre, les musiques anciennes traditionnelles japonaises (le théâtre Nô, le Gagaku), les musiques et les musiciens modernes du Japon, (de Yoritsune Matsudaira à Toru Takemitsu), et enfin les admirables oiseaux japonais dont je notai les chants à Karuizawa. C'était un coup de foudre total: rentré en France, je regrettais de ne plus coucher sur des tatamis, et je demandais à ma femme de me faire encore de la cuisine japonaise. J'ai rapporté de ces jours inoubliables une oeuvre: "Sept Haikai", pour Piano solo, xylophone, marimba, orchestre de bois, une trompette, un trombone, 8 violons, jeux de cencerros, de crotales, de cloches, et percussions métalliques. Les "Sept Haikai" s'ouvrent et se ferment par une Introduction et une Coda qui jouent le rôle des rois-gardiens, dans les temples bouddhistes, les titres des autres pièces sont des évocations typiquement japonaises: "le parc de Nara et les lanternes de pierre", "Yamanaka Cadenza", "Gagaku", "Miyajima et le torii dans la mer", "les oiseaux de Karuizawa."

Je viens de parler de mes notations de chants d'oiseaux. C'est le moment de dire que je ne suis pas seulement musicien mais aussi ornithologue. Après avoir noté des chants d'oiseaux, très mal, et sans savoir le nom de l'oiseau que je notais, j'ai pris des leçons auprès d'ornithologues français, sur le terrain, au cours de promenades dirigées. Mon premier professeur d'ornithologie fut Jacques Delamain, puis je m'adressais à Henri Lomont, à François Hué, à Robert Daniel Etchecopar. Enfin, je notais des chants d'oiseaux tout seul, chaque année, au printemps, d'abord dans les différentes provinces de France, puis en Italie et en Grèce, aux Etats-Unis d'Amérique, au Japon, et en Nouvelle Calédonie. J'ai utilisé beaucoup de chants d'oiseaux dans mes oeuvres. En essayant d'être fidèle à leur esthétique mélodique et rythmique, en essayant de rendre leurs différents timbres à des combinaisons d'instruments et surtout à des accords inventés qui changent à chaque note des chants utilisés et renforcent ou diminuent le nombre des sons harmoniques. Mon "Catalogue d'oiseaux" pour piano est une oeuvre très longue: elle dure près de trois heures, et ses 13 pièces suivent toutes la succession des heures du jour et de la nuit. La même forme est adoptée pour "la Fauvette des jardins", également pour piano. Dans ces deux oeuvres, les oiseaux sont situés dans leurs paysages, avec leurs compagnons d'habitat. Au contraire, dans les "Oiseaux exotiques" pour Piano solo, glockenspiel, xylophone, orchestre à vents, et percussions, la vraisemblance n'est plus respectée, et des oiseaux de pays très différents y voisinent uniquement pour un effet de contrepoint musical: ce sont, en effet, des oiseaux de l'Inde, de la Chine, de l'Amérique du Nord et de l'Amérique du Sud.

Ma première spécialité est d'être ornithologue. Ma deuxième spécialité est d'être rythmicien. Après mes études traditionnelles au Conservatoire de Paris, j'ai travaillé le rythme tout seul. J'ai d'abord admiré la liberté rythmique du chant grégorien ou plain-chant, ses arsis et ses thésis, ses mélanges du 3 et du 2. Je me suis appliqué à

ンツァ』、『雅楽』、『宮島と海中の鳥居』、『軽井沢の鳥たち』というぐあいに、典型的な日本を想起させるものとなっています。

さて、先ほど鳥の歌声を採譜したという話をしましたが、そろそろ私が音楽家であるばかりでなく、鳥類学者でもあることをお伝えしようと思います。かつては、鳥の歌声の採譜も下手で、しかも自分の採譜した鳥の名前もわからなかった私は、フランスの鳥類学者たちに師事して、実際に現場を案内してもらいながら教えることにしました。最初の鳥類学の師はジャック・ドラマンで、続いてアンリ・ロモン、フランソワ・ユエ、ロベール・ダニエル・エシュコパールの各氏に教えるを乞いました。そしてようやく、毎年春になると、一人で鳥の歌を採譜するようになったのです。まず最初は、フランスの田舎をあちこち回り、それからイタリア、ギリシア、アメリカ合衆国、日本、ニュー・カレドニアへと足を伸ばしました。

私は自分の作品にたくさんの鳥の歌声を使用していますが、それぞれの歌声のメロディーとリズムの美しさを忠実に生かすように努力しました。つまり、それぞれの音色の違いを表現するために、楽器の組み合わせを工夫し、またとくにさまざまな和音を考案して、使用する歌声の一つひとつの音高に応じてそれらが変わり、倍音の数が増えたり減ったりするよう努力しました。

私のピアノ曲『鳥のカatalog』は、ずいぶん長い作品です。全体として3時間近くを要し、13の楽曲を通じて昼と夜の時間の経過すべてが描かれてゆきます。同じくピアノ曲である、『ニワムシクイ』にも、同じ形式が採用されています。この二つの作品の中では、鳥たちは、その生息地の中で、そこでの仲間たちとともに描かれています。ところが一転して、ピアノ独奏、グロックンシュピール、木琴、吹奏楽器、打楽器のための作品、『異国の鳥たち』の中では、ほんとうらしきはもはや尊重されず、さまざまな国の鳥たちがひたすら対位法的音楽効果を生み出すために、隣あって現れてきます。具体的にいえば、インド、中国、北アメリカ、南アメリカの鳥たちです。

さて、私の第一の専門は鳥類学者であることですが、第二の専門はリズムの研究者であることです。パリ音楽院で伝統的な勉強を終えたのち、私は独自にリズムの研究を行いました。

私はまず、グレゴリオ聖歌、つまり単旋律聖歌のリズムの自由さ、そのアルシス（上拍）とテーシス（下拍）、3拍子と2拍子の混合に感嘆しました。続いてギリシアの韻律法を理解して、クロード・ル・ジュヌの作品『春』におけるその用法を調べてみました。

また、デシー＝ターラ、すなわち古代インドのさまざまな地方のリズムについては、長期にわたって熟考し、そこに含まれる宇宙的宗教的シンボルやリズム的法則を発見しようと力をつくしました。そしてようやく、二つのリズム技法を自分なりに用いるようになったのです。つまり、「不可逆的なリズム」と「対称置換」です。

古くから、建築、タペストリー、ガラス工芸、花壇造園の装飾芸術の分野においては、任意の中心の周りに整然と配置されたシンメトリックなモチーフが用いられています。この配

comprendre la métrique grecque, à vérifier son emploi dans “le Printemps” de Claude le Jeune. J’ai longuement médité sur les déci-tâlas ou rythmes provinciaux de l’Inde antique, en cherchant à retrouver les symboles cosmiques et religieux, les lois rythmiques qu’ils contiennent. Enfin, j’ai utilisé personnellement deux procédés rythmiques: les rythmes non rétrogradables, et les permutations symétriques.

Depuis longtemps, dans les arts décoratifs (architecture, tapisserie, vitrerie, parterre de fleurs), on use de motifs inversement symétriques, ordonnés autour d’un centre libre. Cette disposition se retrouve dans les nervures des feuilles d’arbres, dans les ailes de papillons, dans le visage et le corps humain, et même dans les vieilles formules de magie. Ce sont deux groupes de durées, rétrogradés l’un par rapport à l’autre, encadrant une valeur centrale libre et commune aux deux groupes. Lisons le rythme de gauche à droite ou de droite à gauche, l’ordre de ses durées reste le même. C’est un rythme absolument fermé.

Les rythmes non rétrogradables reposent sur une impossibilité de rétrogradation. Les permutations symétriques reposent sur une impossibilité de permutation. On sait que le nombre de permutations de plusieurs objets distincts augmente démesurément à chaque ajout d’une unité nouvelle aux objets choisis. Si je prends une gamme chromatique de durées allant de la triple croche à la ronde, donc de une à 32 triples croches, avec toutes les durées intermédiaires, et si je veux en chercher et en utiliser les permutations, leur nombre est si élevé qu’il faudrait plusieurs années pour les écrire. Il faut donc choisir, et choisir avec le maximum de chance de dissemblance d’une permutation à l’autre. Pour y arriver, je lis ma gamme chromatique de durées dans un certain ordre trouvé par moi. Puis, ayant écrit le résultat, je numérote de 1 à 32 la succession des durées obtenues. Ensuite, je lis cette nouvelle succession de durées dans le même ordre que la première fois, j’écris ce nouveau résultat, et je recommence, ce qui m’en donne un troisième, et ainsi de suite, jusqu’à ce que je retrouve textuellement la gamme chromatique de durées de départ. Cela donne un chiffre de permutations raisonnable (pas très loin du nombre de durées choisies) et aussi des permutations assez différentes pour être juxtaposées et superposées. C’est en 1960 que j’ai écrit “Chronochromie” pour orchestre, et c’est dans “Chronochromie” que j’ai utilisé le plus les “permutations symétriques.” Elles y sont rendues perceptibles par trois moyens (le monnayage, les timbres, et les couleurs d’accords).

En 1963, j’ai écrit “Couleurs de la Cité céleste” (piano et orchestre), et en 1964, “Et expecto resurrectionem mortuorum” (orchestre de bois, cuivres, et percussions métalliques). Enfin, de 1965 à 1969, j’ai écrit “la Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ,” long oratorio, divisé en deux septénaires, qui utilise sept solistes instrumentaux, un chœur mixte, et un très grand orchestre. Cette oeuvre fut l’occasion d’un nouveau voyage au Japon. Comme ma femme Yvonne Liorod y jouait le Piano solo, je partis avec elle à Tokyo. Dans le même avion se trouvait tout l’Orchestre National de France, les chœurs de la Radiodiffusion française, les autres solistes, et le chef Lorin Maazel: ils devaient exécuter l’oeuvre deux fois: à Tokyo, puis à Kyoto. Nous étions tous invités par le Nippon Cultural Center, et Messieurs Shiroishi et Sasaki. Quelques jours après, nous partîmes, ma femme et moi, à Nikko, pour

置は、木の葉の葉脈、蝶の羽、人間の顔と身体、そして昔の魔法陣の描き方にまで見出すことができます。「不可逆的なリズム」は、まさにこれと同じものです。すなわち、一方が他方に対してその逆行であるような二つの音符群があって、その2群が中心となる任意の1個の音価を共有しているのです。このリズムを左から右へ読んでも、右から左へ読んでも、その音符配列は同じです。つまり、完全に閉じられたリズムというわけです。

「不可逆的なリズム」は逆行の不可能性に基づいていますが、「対称置換」は、置換の不可能性に基づいています。ご承知のように、異なったいくつかの物体を並べるとき、その置換の総数は、使用する物体の個数が追加されるごとに、飛躍的に増加してゆきます。もし32音符から全音符までの音符をつかって、つまり音符が1個から32音符、32個まで、その中間のありとあらゆる音符をつかって持続の半音階を一つつくり、その置換の可能性を求めようとすれば、その数は莫大なものとなり、書き表すのに何年もかかることになるでしょう。

したがって選択が必要となります。それぞれに異なった置換の可能性を最大限に選択しなければなりません。そこに到達するために、私は自分で発見した一定の手順にしたがって、持続の半音階を読んでゆきました。そして、その結果を書き出し、えられた音符の連なりに1から32までの番号を打ちました。次にこの新しい音符の連なりを最初のとおり同じ手順で読んでいって、再び結果を書き出し、続いてまた同じ作業で3度目の結果を書き出しました。このようにして、いちばん最初の半音階とまったく同じものがえられるまで作業を繰り返していったのです。こうして、妥当な数の置換形がえられました。選択した音符数と、だいたい同じ数になります。また、どの置換形も互いに異なっているので、並列させたり、重ね合わせたりすることができます。

私は1960年に管弦楽のための『クロノクロミー』を作曲しましたが、「対称置換」をもっとも多く使用したのがこの作品です。この曲は、一定した音価の使用、音色、および和声の色彩の三つの方法によって、「対称置換」が聞き取れるようになっています。

1963年に、私はピアノと管弦楽による『天国の色彩』を作曲し、1964年には、木管楽器、金管楽器、金属打楽器による『われら死者の復活を待ち望む』を作曲しました。

そして、1965年から1969年にかけては、七つの独奏楽器と混声合唱とたいへん大規模な管弦楽のために、それぞれ7曲からなる二部構成の長いオラトリオ『わが主イエス・キリストの変容』を作曲しました。この作品が、私に再び日本を訪れる機会を与えてくれたのです。妻のイヴォンヌ・ロリオがピアノ独奏を担当するので、私は妻とともに東京に向かいました。その同じ飛行機に、フランス国立管弦楽団全員、フランス放送合唱団員、ほかの独奏者たち、そして指揮者のロリン・マゼールが乗りこみました。

作品はまず東京、そして京都と、2回演奏することになっていました。私たちは全員、日本文化センターおよび白石、佐々木両氏によって招待されたわけです。それから数日後、私と妻は日光を訪れて、寺社の鮮やかな色彩を楽しみ、幸運の三猿（見ザル、聞かザル、言わザル）を鑑賞し、人込みの喧騒と御陵の静けさの対照をゆっくりと味わいました。そしてあ

pprécier les couleurs vives de ses temples, admirer les trois singes du bonheur (qui ne disent rien, ne voient rien, n'entendent rien), ajouter l'opposition entre le bruit de la foule et le silence de la tombe de l'Empereur, et noter encore une fois deux oiseaux japonais très connus: l'Uguisu (Bouscarle du Japon), et l'Hototogisu (petit Coucou à tête grise).

De 1971 à 1974, j'ai travaillé à une oeuvre pour Piano solo, cor solo, et orchestre: "Des Canyons aux étoiles ..." Cette oeuvre est dédiée aux canyons de l'Utah, où j'ai visité spécialement Bryce Canyon, Cedar Breaks, et Zion Park. Dans cette oeuvre, il y a mes recherches rythmiques des chants d'oiseaux de l'Utah et des îles Hawaii, et beaucoup de couleurs d'accords en souvenir des rochers rouge-orange de Bryce Canyon.

Je viens d'écrire le mot couleur. Il me faut parler maintenant du rapport son-couleur. Ma première émotion colorée se situe assez loin dans le temps: je devais avoir 11 ans quand j'ai vu les vitraux de la Sainte Chapelle. La seconde fut la découverte des tableaux de Robert Delaunay. Vers l'âge de 22 ans, je fis la connaissance du peintre des sons: Charles Blanc-Gatti. Enfin, j'admire profondément le grand homme de la Lituanie, le peintre musicien Ciurlionis. Tous ces exemples m'ont fortifié dans ma recherche du son-couleur. J'ai beaucoup réfléchi sur ce qui se passait en moi et j'ai compris que mon audition musicale était en même temps une audition colorée, mais intellectuelle, sans le secours des yeux. Je vois intérieurement des couleurs quand j'entends de la musique. Pour chaque complexe de sons il existe un complexe de couleurs correspondant, chacun de mes modes, chacun de mes accords, a sa couleur. Le même complexe de sons donne toujours les mêmes couleurs, à condition qu'ils restent à la même place. Si on le transporte à l'octave aiguë, les couleurs sont dégradées vers le blanc (c'est-à-dire plus claires) — si on le transporte à l'octave grave, les couleurs sont rabattues par le noir (c'est-à-dire plus sombres) — si on le transpose au demi-ton, au ton, à la tierce, à tout autre intervalle que l'octave, les couleurs changent complètement. Il s'ensuit qu'il y a, pour chaque complexe de sons 12 combinaisons de couleurs changeant avec chacun des 12 demi-tons, mais la combinaison de couleurs reste la même au simple changement d'octave, avec un éclaircissement s'il s'agit d'une octave aiguë, avec un assombrissement s'il s'agit d'une octave grave. Et comme la musique use de milliers de complexes de sons, comme ces complexes sont toujours en mouvement, se faisant et se défaisant sans cesse, ainsi les couleurs qui leur correspondent donnent des arcs-en-ciel entremêlés, des spirales bleues, rouges, violettes, oranges, vertes, qui bougent et tournent avec les sons, à la même vitesse que les sons, avec les mêmes oppositions d'intensités, les mêmes conflits de durées, les mêmes enroulements contrapuntiques que les sons.

En parlant de la couleur, des rythmes, des chants d'oiseaux, j'ai résumé toute ma musique. En parlant de ma classe au Conservatoire de Paris, j'ai résumé mes rapports avec le XXe siècle et les jeunes musiciens qui ont fait et continuent à faire la musique du XXe siècle. Cependant, l'aspect le plus important de ma musique, et mon véritable rôle auprès de mes contemporains, tout cela n'a pas encore été abordé. J'ai dit en commençant que j'étais croyant, chrétien et catholique. C'est en essayant d'approfon-

の有名な日本の鳥、ウグイスとホトトギスの歌声を再び採譜したのです。

1971年から1974年にかけて、私はピアノ独奏とホルン独奏と管弦楽のための作品『峡谷から星たちへ……』を作曲しました。この作品はユタ州の峡谷に捧げられたもので、この曲を書くために私は妻とともにユタ州に旅行し、とりわけブライス・キャニオン、シダー・ブレイクス、ザイオン国立公園を訪れました。この作品の中には、私のリズムの探究成果とともに、ユタ州とハワイ諸島の鳥たちの歌声、そしてブライス・キャニオンの赤みがかった橙色の岩を想わせる数々の和音的色彩があふれています。

色彩という言葉がでたところで、ぜひとも音と色彩との関わりについてお話ししなければなりません。私が初めて色彩的な感動を覚えたのは、もう遙か昔のことになります。たしか11歳だったと思いますが、サント・シャペルのステンドグラスを目にしたときのことです。2度目の感動は、ロベール・ドロネーの絵を発見したときでした。そして、22歳ころになって、音を描く画家シャルル・ブラン＝ガッティを知りました。私はまた、リトアニアの偉大な画家にして音楽家でもあるキウリリオニスを深く賛美しています。そうしたことのすべてによって、私は音と色彩との関わりを探究を深めるようになったのです。

私は、自分の内部で起こっていることをよく観察し、私の音楽聴取は、彩られた聴取でもあることに気づきました。ただし、あくまで知的な意味であって、目の助けを借りるわけではありません。音楽を聴くと、色彩が頭の中に浮かぶのです。音の複合体の一つひとつに対してそれに対応する色彩の複合体が存在し、私の旋法の一つひとつ、私の和音の一つひとつがそれぞれ独自の色彩をもっています。

同一の複合音は、同じ音程にとどまるかぎり、常に同一の色彩群を生みだします。それを1オクターヴ高いほうへ移行すると、色彩は白の方へ近づきます。つまり明るくなるのです。そして、1オクターヴ低い方へ移行すると、色彩は黒のほうへと近づき、暗くなります。しかし半音なり、全音なり、3度なり、ともかくオクターヴ以外の間隔で移行すると、色彩はすっかり変わってしまいます。つまり、音の複合体1個に対して、12通りの色彩の組み合わせが12の半音の一つひとつに応じて変化することになります。しかし、オクターヴの変化だけでは、色彩の組み合わせは同一のまま、高いオクターヴの場合は明るくなり、低いオクターヴの場合は暗くなるわけです。

音楽は無数の複合音を用いますし、またそれらの複合音はたえず、形成されたり破壊されたりして、つねに動いていますから、それに対応する色彩群は青、赤、紫、橙、緑の渦が混じり合った虹を生みだし、それらが音とともに、音と同じ速度で、そして音と同じ強度のコントラスト、同じ時間的持続のふつかり合い、同じ対位法的展開をもって揺れ動き、回転するのです。

さて、私は色彩とリズムと鳥の歌声を語ることで、私の音楽のすべてを要約しました。そして、パリ音楽院における私のクラスを語ることで、私と20世紀との関わり、ならびに20世紀の音楽を創りあげ、また創り続けている若い音楽家たちとの関わりを要約しました。しかし

dir les mystères du Christ et de la Foi chrétienne que j'ai écrit mes meilleures oeuvres, et que j'ai pu toucher le plus profondément le grand public. C'est en faisant un acte de Foi que j'ai écrit ma dernière oeuvre: "Saint François d'Assise."

Toute ma vie, j'ai rêvé d'écrire un Opéra. Mais j'avais peur de ne pas être doué. Et il a fallu l'insistance de Rolf Liebermann pour que j'accepte d'écrire une oeuvre pour l'Opéra de Paris: ce fut "Saint François d'Assise," opéra en trois actes et huit tableaux. J'ai travaillé plus de huit ans à cette oeuvre: de 1974 à 1983 - j'ai fait moi-même le Poème (en m'inspirant des "Fioretti", des "Considérations sur les Stigmates", et du "Cantique des Créatures" de Saint François), puis j'ai passé quatre années à écrire la musique et quatre années à en faire l'orchestration. La création a eu lieu le 28 novembre 1983, au Théâtre National de l'Opéra de Paris, et j'ai réclamé pour cette création le grand chef japonais Seiji Ozawa. Il s'agit d'un opéra anti-traditionnel, dans lequel il n'y a ni intrigue amoureuse, ni crime, seulement la progression de la Grâce dans l'âme de Saint François. Ce n'est pas une progression dramatique, c'est une progression intérieure. Premier tableau: "la Croix" — François comprend ce qu'est la sainteté. Deuxième tableau: "les Laudes" — François demande à Dieu de rencontrer un lépreux et d'être capable de l'aimer. Troisième tableau: "le baiser au lépreux" — François embrasse le lépreux, et un double miracle se produit: le lépreux est guéri, et François devient Saint François. Quatrième tableau: "l'Ange voyageur" — l'Ange apparaît familièrement au milieu des hommes, comme un beau papillon énigmatique, et ceux-ci ne le reconnaissent pas. Cinquième tableau: "l'Ange musicien" — l'Ange apparaît à Saint François qui le reconnaît tout de suite, et le solo de viole de l'Ange, par la musique, initie Saint François aux mystères célestes. Sixième tableau: "le prêche aux oiseaux" — comprenant les mystères célestes, Saint François comprend aussi le langage des oiseaux, et il parle avec eux.

Septième tableau: "les Stigmates" — François reçoit le sceau de l'approbation divine par les Stigmates, et il devient ainsi conforme au Christ dont il porte les cinq plaies: aux deux mains, aux deux pieds, et au côté droit. Huitième tableau: "la mort et la nouvelle vie" — le Paradis lui étant promis par une nouvelle apparition de l'Ange, Saint François meurt, et le chœur chante sa résurrection future.

En plus de cette ascension vers la sainteté totale, mon Opéra est rempli de couleurs et de chants d'oiseaux. Son orchestre est énorme: Beaucoup de cordes, beaucoup de cuivres, les bois par sept, près de 40 percussions dont le Géophone et l'éoliphone, cinq claviers, deux jeux de cloches, trois Ondes Martenot, les sept chanteurs solistes, un chœur mixte de 150 personnes. Toutes ces couleurs de timbres, ajoutées aux couleurs d'accords et aux couleurs des chants d'oiseaux, créent une sorte d'éblouissement analogue à celui que provoque un vitrail ou une rosace de cathédrale. C'est sur cette sensation d'éblouissement que je voudrais terminer. Elle dépasse les concepts, nous prépare à l'indicible et à l'invisible, et s'approche de l'acte de Foi. L'acte de Foi, maintenant, et sa continuation logique, la contemplation réelle,

La vision béatifique après la mort. Notre corps ressuscité, malgré sa gloire, sa force, sa spiritualité, conservera cette même chair qui nous a revêtu et accompagné avec les mêmes facultés de voir et d'entendre: et il faudra bien voir et entendre pour

ながら、私の音楽のもっとも重要な面、私と同時代に生きている人びとに対する私の真の役割については、まだお話ししていません。最初に私は、キリスト教の、それもカトリックの信者として生まれたと申しあげました。私が自分の最良の作品を書き、大衆の心を深く打つことができたのは、キリストの玄義とキリスト教の信仰を深めようと努力してきたからです。私の最新作『アッシジの聖フランチェスコ』は、私の信仰の証として作曲されました。

生涯を通じて、私はオペラの作曲を夢みてきました。けれども、私にはその才能がないのではないかと恐れていたのです。私カソバリ・オペラ座のために作品を創ることを承諾するについては、ロルフ・リーバーマンの強い勧めが必要でした。つまり、それが3幕8景からなるオペラ『アッシジの聖フランチェスコ』だったというわけです。この作品の完成には8年以上かかりました。1974年から1983年までです。作詩は私自身が行いました。『小さき花』、『聖痕に関する考察』、および聖フランチェスコの『被造物の讃歌』から靈感をえたものです。曲をつくるのに4年、それを管弦楽に編曲するのに4年を費やしました。

初演は1983年11月28日、国立パリ・オペラ劇場で行われましたが、この初演の指揮を、私は偉大な日本人指揮者、小沢征爾氏にお願いしました。これは非伝統的なオペラで、恋の筋立てもなければ、犯罪もありません。ただ聖フランチェスコの魂の内で恩寵が進行してゆくだけです。劇的な進行ではなく、内面的な進行です。

第1景『十字架』——フランチェスコは聖性の何たるかを理解します。

第2景『讃課』——フランチェスコは神に対し、癩病患者に会わせてほしい、そしてその人を愛することができるようにしてほしいと頼みます。

第3景『癩者への接吻』——フランチェスコが癩病患者に口づけすると、二重の奇蹟が起こります。すなわち、癩病患者は癒され、フランチェスコは聖フランチェスコになります。

第4景『旅する天使』——天使が不思議な美しい蝶のように親しげに人間たちの間に現れますが、人間たちはそれに気づきません。

第5景『音楽を奏でる天使』——天使が聖フランチェスコのもとに現れ、彼はすぐに天使に気づきます。天使の奏でるヴィオルの独奏が、音楽によって、聖フランチェスコに天上の玄義を授けます。

第6景『鳥たちへの説教』——天上の玄義を理解した聖フランチェスコは、鳥たちの言葉もまた理解することができ、鳥たちと会話を交わします。

第7景『聖痕』——聖フランチェスコは、聖痕による神の承認の刻印を受け、両手と両足と右の脇腹にキリストの五つの傷をもつことによって、キリストと等しくなります。

第8景『死と新生』——天使が再び現れることによって、天国が聖フランチェスコに約束され、聖フランチェスコは死にます。そして、合唱団が未来の復活を歌います。

完全な聖性に向けての昇天に加えて、私のオペラには色彩と鳥たちの歌声が満ちあふれています。管弦楽はきわめて大規模で、多数の弦楽器、多数の金管楽器、変則7管編成による木管楽器、ジェオフォン（大地の擬音）とエオリフォン（風の擬音）をふくめた40近い打楽

apprécier toutes les musiques et toutes les couleurs dont parle l'Apocalypse. Nous pourrions alors dire ce que dit à Dieu Saint François au moment de sa mort: "Seigneur! Musique et Poésie m'ont conduit vers Toi: par image, par symbole, et par défaut de Vérité. Seigneur! Illumine-moi de ta Présence! Délivre-moi, enivre-moi, éblouis-moi pour toujours de ton excès de Vérité."

器、5台の鍵盤楽器、2台のチューブラー・ベルズ、3台のオンド・マルトノ、7人の独唱歌手、150人の混声合唱によって構成されています。こうしたさまざまな音色からなる色彩が、和音の色彩や鳥たちの歌声の色彩と一つになって、聖堂のステンドグラスや薔薇窓が呼び起こす歓喜に似た一種の目くるめく歓喜を創り出します。

私は、この講演をオペラ同様、この目くるめく歓喜の感動で締めくりたいと思います。その感動は概念を超え、言葉で表せないもの、目に見えないものへと私たちを導き、信仰の業へと近づきます。そしてそれは当然、真の瞑想へとつながり、死後の至福直感がえられるのです。蘇った私たちの身体は、その栄光、その力、その霊性にもかかわらず、私たちを包み、保護してきたこの同じ肉体を、依然としてまとい続け、同じく見たり聞いたりする能力をもち続けるでありましょう。黙示録の語るあらゆる音楽やあらゆる色彩の真価を知るには、しっかりと見聞きしなければなりません。そうすれば、聖フランチェスコが死の間際に神に向かって言ったあの言葉を、私たちも口にすることができるでしょう。

「主よ！ 音楽と詩が我を御許に導きたり。御姿によりてなり、信経によりてなり、また真理のなかりしによりてなり。主よ！ 御身の臨在にて我を照らし給へ！ 我を解き放ち給へ、我を酔はしめ給へ、御身の溢るる真理にて、永遠に我を眩惑せしめ給へ」。

稲盛財団1985——第1回京都賞と助成金

発行 1990年10月1日

発行所 財団法人稲盛財団

京都市下京区四条通室町東入函谷鉾町87番地 〒600

電話〔075〕255-2688

制作 京都通信社

装本 納富進

印刷 株式会社文功社

製本 株式会社吉田三誠堂製本所