

# メシアン作曲『永遠の教会の出現』

● 鈴木 暁

## はじめに

オリヴィエ・メシアン (Olivier Messiaen, 1908–1992) は20世紀を代表するフランスの大作曲家であると同時に、40年以上もパリの聖三位一体教会の聖務に就いたオルガニストでもある。即興演奏の大家として知られ、数多くの聴衆がその演奏を聞きに集まったという、いわば伝説まである。そのようなメシアンであるから、様々なジャンルの曲の中でも、オルガンのための作品は大変重要である。

しかしながら、オルガンを学ぶ者にとって大バハ (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) の作品が欠くべからざるものであるのに対し、メシアンは必ずしも必須ではない。『オルガニスト・マニュアル<sup>1)</sup>』には20世紀の作曲家の作品が何曲も収められているのに、メシアンの作品は1曲もない。概して難解な現代音楽の作曲家である上に、鳥類学者として鳥のさえずりを記譜し、演奏するという特異な面も、メシアンに近寄りがたい印象を与えているように思われる。1905年に政教分離をしたフランスに生まれながら、自身語るように、カトリックの信者として、三位一体の神を信仰し、そのために曲を書き続けたという面も、メシアンを敬遠させているのかもしれない。

## 1. メシアンの作品との出会い

筆者がメシアンの名を初めて知ったのは、中学生のときに『みどり児イエスに捧ぐ20のまなざし』 (*Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, 1944) というレコードをレコード店の店頭で見たときである。この大曲のレコードを中学生の小遣いで買えるはずもないが、何故かそのタイトルに惹かれるものがあつたことは鮮明に記憶している。その後高校の音楽の時間に『トゥーランガリーラ交響曲』 (*Turangalîla-Symphonie*, 1948) の一部を鑑賞したはずだが、何故か記憶にはない。恐らく大バハやベートーベン (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) の音楽とあまりにもかけ離れている曲そのものにも、「トゥーランガリーラ」というメシアン造語のサンスクリットにも何の興味も覚えなかつたためだろう。

そんな筆者のメシアンの作品との決定的な出会いは、2008年11月7日にNHK教育テレビで放映された『ジョン・ギロック メシアン オルガン作品演奏会』であつた。すでにオルガンは学んではいたが、筆者にとってメシアンは取り立てて重要な作曲家ではなかつた。しかしオルガン演奏会の模様がテレビで放映されること自体あまりないことであり、しかも珍しいメシアンの作品ということもあつて見たのである。メシアンのオルガン作品を知り尽くし、作曲家本人からも全幅の信頼を得ていた高弟ジョン・ギロック (Jon Gillock, 生年不詳) が、作曲家の生誕100年を記念して、6回に分けて全オルガン作品を演奏するコンサートを日本で行い、そのうちの1回、9月15日に川崎のミュゼ川崎シンフォニーホールで行われた演奏会の一部が放映されたのである。曲目は『聖霊降臨祭のミサ曲』 (*Messe de la Pentecôte*, 1949) から「入祭 火の舌」 (*Entrée (Les langues de feu)*)、「聖変化 聡明のたまもの」 (*Consécration (Le don de Sagesse)*)、「閉祭

精霊の風」(*Sortie (Le vent de l'Esprit)*)の3曲、『前奏曲』(*Prélude*, 1930)と『キリストの昇天』(*L'Ascension*, 1934)全4曲の合わせて8曲であった。

『聖霊降臨祭のミサ曲』と『前奏曲』はとっつきにくく、またメシアン解釈及び鑑賞に必要不可欠なイメージと色彩感覚の得にくい曲ではあるが、『キリストの昇天』はイメージをつかみやすく、しかも美しいメロディが奏でられ、メシアン作品にしては親しみやすい曲である。これは、もともと管弦楽のための作品で、第3曲を除きメシアン自身がオルガン用に編曲したものである。特にギロックの演奏する終曲「父のみもとへ帰るキリストの祈り」(*Prière du Christ montant vers son Père*)は今までいろいろ聴いてきたオルガン演奏の中でも出色の出来であった。メシアン生誕100周年を記念して、そのメッセージを届ける、いわばメシアン魂の伝道師のような全身全霊を傾けたまことに真摯な演奏であった。そしてまるでキリストの昇天に立ち会っているかのような印象を与える、実に素晴らしい音楽体験であった。

そんなところからメシアンに興味を抱き、メシアンオルガン曲を聴き、また弾くようになったのである。これまで『天上の宴』(*Le Banquet céleste*, 1928)、『永遠の教会の出現』(*L'Apparition de l'Église éternelle*, 1931)、『キリストの昇天』第1曲「自らの栄光を父なる神に求めるキリストの威厳」(*Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père*)と進み、今取り組んでいるのが第2曲「天国を希求する魂の清らかなハレルヤ」(*Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel*)である。本稿では『永遠の教会の出現<sup>2</sup>』について書いてみたい。

## 2. 『永遠の教会の出現』——メシアンとギロック

ギロックは、メシアン作品の解釈・演奏について

- ①『聖書』からの引用、メシアン註釈を読み、その曲のキーワードを見つけること
- ②メシアンの求める色彩(レジストレーション)を理解し、その音の持つ力を想像すること
- ③音符と楽譜を研究すること

の3点を挙げている<sup>3</sup>。すなわち、メシアン解釈と演奏の鍵は色彩とイメージなのである。

作曲者自身のイメージは楽曲の演奏にとって重要な要素であることは間違いないが、唯一絶対のものでもない。現にギロックは後に述べるメシアンのイメージとは異なり、モン・サン＝ミシエル近くのノルマンディ沖への到着をイメージしているのである。すなわち、モン・サン＝ミシエルに近づくと、あたかも海中から天に昇るかのような尖塔が目映る。そして聖堂の正面にまで辿り着くと、目にし、耳にするのは、聖堂の偉大な姿、数知れぬ巡礼者たち、そして絶えざる波の音である。そして聖山詣でを終え、モン・サン＝ミシエルを後にすると、聖山は徐々に小さくなっていくが、我々に忘れられない畏敬と尊厳の経験を留めさせる<sup>4</sup>。

ギロックのイメージに現れるのは巡礼者の姿であるが、これはサンクト・ペテルスブルク学派によるショパン(フランス名 Frédéric François Chopin, 1810—1849)の「葬送行進曲」(ピアノ・ソナタ作品35第三楽章, 1827)の解釈を思い起こさせる。同学派は三部形式の第一部では近づいてくる葬列を *pp* から弾き始め、徐々にクレッシェンドしていき、最後には葬列の到着を最強の *fff* で弾く。中間部を経た第三部では、逆に遠ざかる葬列を表すために、*fff* から弾き始め、徐々にデクレッシェンドしていき、最後は最弱の *pp* で終わる。ピアニストでもあった作曲家ラフマニノフ(ローマ字転写 Sergei Vasil'evich Rachmaninov, 1873—1943)もこの解釈を適用していて、その演奏は今でもCDで聴くことができる。確かに『永遠の教会の出現』でも *ffff* でのクライマ

ックスに向けレジストレーションを加えて音色を増やし、クレッシェンドしていき、クライマックスを迎えた後は、逆にレジストレーションを徐々に減らして弱奏して最後は *p* で終わる。このようにギロックのイメージは非常に鮮明で、かつ理解しやすい。

### 3. 筆者による『永遠の教会の出現』のイメージ

筆者の解釈を、ギロックに従って、3つの点から見ていきたいと思う。

#### ①メシアン註釈

メシアンは楽譜の初めに「生ける石で造られ、／天の石で造られ、／天に姿を現す、／これぞ子羊の花嫁！／これぞ天の教会／選ばれし者たちの魂である／天の石で造られ。／彼らは神の内に入り、神は彼らの内にある／天の永遠のために」という自詩を掲げている。ギロックの解釈とは異なり、メシアンの「永遠の教会」は石で造られ、そして天に出現される。

筆者はこのメシアンの詩では、「石」がキーワードであると考え。無論メシアンの言う「石」は「生ける石」であるし「天の石」でもあるから、比喩である。すなわち「永遠の教会」とは、単なる建物や組織としての教会ではなく、古来続く精神的共同体のことと考えられる。しかし、逆説的ではあるが、精神的共同体でありながら、具体的な石で造られた建物、これが筆者の解釈である。

#### ②レジストレーション

次にレジストレーションを見てみよう。手鍵盤すべてに16'を要求する他にも様々なレジストレーションが必要となるために、すべてのオルガンで演奏可能というわけではないが、ペダルに1'ピッコロでメロディを弾かせる『天上の宴』ほど特異なものではない。またメシアンと共にレジストレーションの研究を行い、様々な作品のドイツでの初演や全曲演奏もしてきたアルムート・レスラー (Almut Rößler, 1932-) は、スウェルに16'は必ずしも必要ではないと指摘しているので、この曲を演奏できるオルガンは決して少なくはないであろう。

**R : fonds 16, 8, 4, mixtures, cymbales 3 rangs, bombarde 16, trpt. 8, clairon 4 >**  
**Pos.: fonds 16, 8, 4, mixtures, fourniture 4 rangs**  
**G.: fonds 16, 8, 4, 5<sup>te</sup> 2 2/3, doublette 2**  
**Ped.: sb. 32, fonds 16, 8, 4**  
**RP, RG, PG/tir. R**

曲が進むにつれ、レジストレーションは徐々に加えられ、第35～37小節でクライマックスを迎える。そしてその後は反対に、加えられた音を徐々に減らしデクレッシェンドしていき、曲は閉じられる。

筆者がイメージする永遠の教会の「出現」は、メシアンのように天上に浮かぶものでもなければ、ギロックのように海から現れるものでもない。大地を切り開き、大振動・大鳴動と共に地中から堅固な要塞のような建物が湧き上がるイメージである。それも一気に出現するのではなく、揺れ動きながら、ゆっくりと。それを表すのがペダルで断続的に繰り返される重低音である。例えば、第1～4小節のペダルの連続する重厚な低音がまさしく大地の震動・鳴動を表している。

Très lent (♩ = 54)

Manuel

Pédale

*f legato*

そして筆者がレジストレーションで最も注目するのが第12、14小節である。しかしこれについては次の③音符と楽譜の研究で述べることにしよう。

### ③音符と楽譜の研究

メシアン自身この曲には、特に古代ギリシアの韻律であるイアンボスのリズム、そして「移調の限られた旋法」(Les Modes à Transpositions Limitées=MTL) 第2、第3、第7、それに空虚5度という和声を挙げている<sup>6</sup>。しかしここでは難解なメシアンのリズムや和声よりも、『永遠の教会の出現』のイメージを見ようと思う。

先にも触れた第1～4小節では、第1～3小節のソプラノは小節を追うごとに最高音を高くすることで地中から尖塔が徐々にその姿を現す動きを、そしてバスは胎動にも似た教会の出現に伴う地響き、大地の揺れを表している。D-E-Cの動きは、あたかも生まれ出ようとする胎児の動きを表しているかのようである。そして第4小節はその動きが一段落した落ち着きを表す。

第5～8小節は第1～4小節の繰り返しであるが、「より強く」と「クレッシェンド」の指示により、第1～4小節よりも力強い動き、即ち地中から教会が出現してくる、その動きが続いていることを表している。

第9～11小節では、ギロックの解釈にあるモン・サン＝ミシェルを借りると、半ば姿を現した永遠の教会＝聖山は険しくゴツゴツしている。そして記譜されたソプラノの上下する音符の動きが、まるでそのゴツゴツした山のギザギザの周囲を鳥瞰的に眺め渡そうという視点の動きを表すと同時に、険しい凸凹の山を巡礼者たちが登っていくイメージが表されているかのようである。

PR *più f*

+ tir. Pos.

*più f*

第12～17小節では上下する音符の動きが第9～11小節よりも激しくなり、聖山が更にその姿を現そうとしていることを表す。特に先に少々触れた第12、14小節でのソプラノの最高音B、Asは、第1～8小節がレシで弾かれ、第9小節からはレシからカプラーされたポジティブで弾かれるために、まるでミサでの聖体の顕示のときに鳴らされる鈴の音を思い起こさせる音である。第12小節はメシアンの提唱した「移調の限られた旋法」第Ⅲの3 (MTLⅢ<sup>3</sup>) であり、第14小節はMTLⅢ<sup>2</sup>である。第12小節ソプラノの最高音Bは第11小節にも現れるが、第11小節は変ロ長調な

ので感じがだいぶ違って聞こえる。それと比べると第12小節は、まるで聖変化の奥義を表すかのような神秘的な響きである。



第18～24小節は第5～11小節とまったく同じ繰り返しであるが、第18小節からはレシとポジティブをカプラーでグレートに繋ぎ、グレートで演奏するためにダイナミクスが増し、聖山の力強い出現が続いている印象を与える。

第25～26小節も第23～24小節と似ているが、第24小節が変ロ長調のBが最高音になるのに対し、第26小節では最高音はより高いハ長調のCとなり、その違いが永遠の教会の更なる出現を表している。



そして第35～37小節、すなわち永遠の教会が地上にその偉大な姿を現しきる *ffff* でのクライマックスに向けて第27小節から休符もなく、更にレジストレーションを加え、*ffff* の強奏で出現が続く。第25～26小節ではソプラノがAsからCに上がるのに対し、第27小節では Gis—Ais—D、

第28小節では Gis—Ais—E—Fへと更に上昇し、出現のイメージを音として表している。しかし冒頭でのペダルのまるで胎動を表すかのような動きと同じく、第29小節でソプラノは Cis に下がる。第30～31小節でも、ソプラノは第28小節後半から第29小節とまったく同じで E—F—Cis と一旦上昇するものの、完全に上昇しきらずに下降する。そしてもう一度第32～33小節で E—F—Es と僅かに下降した Es の全音符でエネルギーを溜め、その後第34小節の全音符の F、第35～37小節での *ffff* による最高音 G にまで上昇し、ここに永遠の教会がその偉大な姿を現したのである。

第38～39小節は、音価は異なるが、第33～37小節と同じである。永遠の教会は地中から出現したために、土埃や砂煙を伴っている。出現そのものは第35～37小節で完成しているが、土埃や砂煙が完全に晴れて、永遠の教会がその十全の姿を現すのが第39小節であると考えられる。その後短い8分休符を経て、第40小節目からは、あたかも巡礼を終え帰途につく巡礼者たちの歩みのようである。

ギロックは全曲を第1～17小節、第18～39小節、そして第40～65小節の3に分け、第3部については、特にスウェル・ボックスの開閉という観点で叙述を進めている<sup>7</sup>。しかし筆者として

はそのような高度に技術的な観点よりも、一度その偉大な姿を現した永遠の教会はもう地中に隠れることはなく、静かにそして温かく我々を見守っている、そのようなイメージを持っている。第42小節以降はあたかも出現の記念のように、ギロックの分ける第1、2部とほとんど同じ旋律が流れ、徐々にデクレッシェンドをして終わる<sup>8</sup>。

## おわりに

筆者にとってメシアンとは、かつては鳥のさえずりを記譜したり、音に色を見たりする奇妙な作曲家であったが、今では、特にカトリックの信仰を全面に打ち出すという点で、大変な魅力を感じる音楽家である。純粋に音楽の面においても、音楽の三要素のうち、メロディについては本文で触れた『キリストの昇天』のように親しみやすく、また馴染みやすい曲もあるが、リズムと和声については、筆者の理解などはまだまだ表面的なところへも達していないかもしれない。しかし今後、オルガンだけでなく、『みどり児イエスに捧ぐ20のまなざし』のようなピアノ曲、『黒つぐみ』(*Le Merle noir*, 1951)のようなフルート曲、そして『世の終わりのための四重奏曲』(*Quatuor pour la fin du Temps*, 1940)におけるピアノやクラリネットなど、筆者の演奏できるパートを通してメシアンを学び続けていきたいと思っている。

## 註

1. R.デイヴィス『オルガニスト・マニュアル』パックスアーレン、2002年
2. 『永遠の教会の出現』の楽譜は Editions Henry Lemoine より出版された、1985年に作曲者の改訂した決定版による。
3. Jon Gillock, *Performing Messiaen's Organ Music, 66 Masterclasses*, Indiana University Press, 2010, P. 6
4. *Ibid.*, P. 32
5. アルムート・レスラー (吉田幸弘訳) 『メシアン 創造のクレド 信仰・希望・愛』春秋社、2008年、250(2)ページ
6. Gillock, *Op. Cit.*, P. 32 (メシアンの註釈はギロックの英訳による)
7. *Ibid.*, PP. 33-36
8. 大雑把に言えば、第42～43小節は第27小節と、第44～45小節は第23～24小節と、第46～47小節は第12～13小節と、第48～49小節は第14～15小節と、第50～51小節は第16～17小節と、そして第52～55小節は第1～4小節と類似している。